

**Identidade e Vida em Virginia Woolf**

**Uma Análise da Expressão Literária de um Problema Filosófico**

**Nuno Miguel Marques da Silva**

**Tese de Doutoramento em Filosofia**

**Especialidade em Ontologia e Filosofia da Natureza**

**Setembro, 2011**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia (especialidade Ontologia e Filosofia da Natureza), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Mário Jorge Pereira de Almeida Carvalho

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

*Em memória de  
Daniel Josué*

Os agradecimentos profundos têm qualquer coisa de definitivo naquele que agradece; derivam de algo que se inscreve para sempre em nós, faz parte de nós e jamais se pode apagar (e muito dificilmente é passível de ser reproduzido em palavras). Nesse sentido, é com enorme dificuldade que procuro os adjectivos que possam expressar *toda a gratidão* que tenho para com o Professor Doutor Mário Jorge de Carvalho, sob cuja orientação se desenvolveu esta tese. Abstenho-me de o fazer e remeto para o silêncio onde essa gratidão é completa.

Ao longo dos anos em que este trabalho se foi desenvolvendo, foram muitos os nomes que por ele passaram e que, de forma indirecta, contribuíram em muito para o seu resultado. Alguns é forçoso dizer, outros é forçoso ocultar. Mas, em particular, quero evocar o Diogo Alvim, o Thierry Decottignies, a Sónia Teixeira, a minha mãe, o meu pai e, sobretudo, aquele que me deu a conhecer V. Woolf: Daniel Josué.

À FCT agradeço o co-financiamento que tornou possível este trabalho.

Resta-me ainda um obrigado à Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio financeiro que me permitiu proceder à recolha de elementos bibliográficos na Staatsbibliothek zu Berlin.

## RESUMO

### *Identidade e Vida em Virginia Woolf* – Uma Análise da Expressão Literária de um Problema Filosófico –

Nuno Marques da Silva

**PALAVRAS-CHAVE:** V.Woolf, Leibniz, Bergson, Identidade, Identidade Pessoal, Experiência, Significado, Mónada, Totalidade, Pars Totalis, Símbolo, Narrativa, Ficção, Elegia, Personagem, Biografia, Momento de Ser, Momento de Visão.

Esta dissertação tenta fazer uma análise filosófica do problema da Identidade e da Vida no pensamento de Virginia Woolf. Situa-se no cruzamento entre as estruturas do conceito, próprias da filosofia, e as estruturas do significado, próprias da literatura. O que se procura determinar é até que ponto é possível encontrar no pensamento de Woolf qualquer coisa como uma «ontologia literária» – e, em especial, uma ontologia que leve a cabo o projecto filosófico de captação da *identidade das coisas*.

Na introdução, desenha-se o percurso geral do problema a partir dos *cortes e continuidades* entre as diferentes formas de «olhar» para o problema do «território» da identidade. Começamos por analisar como é que o ponto de vista natural tem sempre já constituída uma compreensão da identidade: uma rede de identidades e diferenças das «coisas». Em seguida, considera-se o modo como o ponto de vista científico se afasta da perspectiva natural, mas ao mesmo tempo mantém a mesma estrutura fundamental de reconhecimento das coisas. Em terceiro lugar, considera-se o ponto de vista filosófico, enquanto ponto de vista *crítico*, que assume a tarefa de detectar os equívocos e inconsistências das outras formas de olhar para a identidade das coisas. Foca-se em especial o complexo de problemas que enfrenta e o facto de não conseguir levar inteiramente a cabo o projecto de *dizer a identidade das coisas*. É aqui que entra em cena o ponto de vista literário, enquanto ponto de vista que lida com *significados* e que pode completar o projecto filosófico.

Na primeira parte, em diálogo entre a tradição filosófica sobre a questão da mónada (em especial Leibniz) e o pensamento de Woolf, procura-se traçar o «território» da identidade própria, da identidade «monádica», determinar quais são as suas fronteiras e o que fica para lá delas. O que constitui a identidade monádica é, por um lado, ser uma ínfima parte no meio de tudo o mais e, por outro, ser já esse mais de que se diferencia, de tal forma que a sua identidade própria se atravessa em tudo o mais, é omni-englobante e tem o carácter daquilo a que Leibniz chama *pars totalis*. Neste sentido, procura-se determinar as diferentes formas em que a identidade se *atravessa* no mundo, nos outros e no tempo.

Na segunda parte, analisa-se a forma como se acha constituído o *acesso* à identidade. Estuda-se o problema da “distância da *pars totalis* em relação a si mesma”, a diferença woolfiana entre *being* e *non being*, o *duplo* carácter da experiência enquanto experiência *dos factos* e experiência *do significado* e o acontecimento da mónada como totalidade de significado em demanda de si.

Na terceira parte, considera-se a forma como o nosso olhar (e tudo isso a que chamamos realidade) está constitutivamente atravessado por conteúdos de ficção. A partir daqui procura-se perceber até que ponto a nossa visão habitual é semelhante à

narrativa ficcional e se é ou não possível constituir qualquer coisa como uma *biografia integral*, i.e., se é ou não possível *dizer a vida* (a *totalidade* da vida).

## ABSTRACT

### *Identity and Life in Virginia Woolf* – *An Analysis of the Literary Expression of a Philosophical Problem* –

Nuno Marques da Silva

KEYWORDS: V. Woolf, Leibniz, Bergson, Identity, Difference, Personal Identity, Experience, Meaning, Monad, Totality, Pars Totalis, Symbol, Narrative, Fiction, Elegy, Character, Biography, Moment of Being, Moment of Vision.

This dissertation aims at performing a philosophical analysis of the Identity and Life problem in Virginia Woolf's thinking. It is situated at the crossroads between concept structures, typical of philosophy, and meaning structures, typical of literature. What we try to determine is to what extent one can find something like a «literary ontology» in Woolf's thinking – and, in particular, an ontology accomplishing the philosophical project of capturing the *identity of things*.

The introduction includes a description of the problem's general trajectory, starting with the *interruptions* and *continuities* between the different ways of «looking» at the problem of the «territory» of identity. We start by analysing how the natural viewpoint always contains an understanding of identity already constituted: a network of identities and differences between «things». We then consider how the scientific viewpoint distances itself from the natural one, although at the same time maintaining the same fundamental structure for recognising things. Thirdly, we consider the philosophical viewpoint as a *critical viewpoint*, which takes on the task of detecting the ambiguities and inconsistencies of the other ways of looking at the identity of things. We focus in particular on the set of problems it faces and the fact that it does not manage to entirely accomplish the project of *describing the identity of things*. It is here that the literary viewpoint enters on stage, in that it is a viewpoint that deals with *meanings* and is able to complement the philosophical project.

In the first part, in a dialogue between the philosophical tradition regarding the monad question (especially Leibniz) and Woolf's thinking, we try to outline the «territory» of one's identity or «monadic» identity, and determine its frontiers and what lies beyond them. What constitutes monadic identity is, on the one hand, being a tiny part in the midst of everything else and, on the other, being already that “else” from which one differentiates oneself, in such a way that one's own identity is come across in everything else, is all-encompassing and has the character of what Leibniz calls *pars totalis*. In this context, we try to determine the different ways in which identity is come across in the world, in others and in time.

In the second part, we analyse the form in which the *access* to identity is constituted. We study the problem of the “distance that separates the *pars totalis* from itself”, the Woolfian difference between *being* and *non being*, the *double* character of experience as experience *of facts* and experience *of meaning* and the occurrence of the monad as a totality of meaning in search of itself.

In the third part, we consider how our seeing (and everything we call reality) is constitutively traversed by fictional contents. Starting from here we try to understand to what extent our habitual vision is like fictional narrative and if it is possible or not to constitute something like a *complete biography*, i.e., if it is possible or not to *describe life* (the *totality* of life).

## Abreviaturas

<i>The Voyage Out</i>	<i>VO</i>
<i>Night and Day</i>	<i>ND</i>
<i>Jacob's Room</i>	<i>JR</i>
<i>Mrs Dalloway</i>	<i>MD</i>
<i>To the Lighthouse</i>	<i>TL</i>
<i>Orlando</i>	<i>O</i>
<i>A Room of One's Own</i>	<i>ROO</i>
<i>The Waves</i>	<i>W</i>
<i>The Years</i>	<i>Y</i>
<i>Three Guineas</i>	<i>TG</i>
<i>Roger Fry</i>	<i>RF</i>
<i>Between the Acts</i>	<i>BA</i>
<i>The Common Reader</i>	<i>CR</i>
<i>The Diary of Virginia Woolf, (vol.1-5)</i>	<i>Diary</i>
<i>Moments of Being</i>	<i>MB</i>
<i>The Essays of Virginia Woolf, (vol.1-5)</i>	<i>Essays</i>
<i>The Captain's Death Bed and Other Essays</i>	<i>CDB</i>
<i>Virginia Woolf – The Waves: The Two Holograph Draft</i>	<i>HD Waves</i>
<i>Virginia Woolf – Jacob's Room: The Holograph Draft</i>	<i>HD Jacob's Room</i>
<i>A Haunted House: The Complete Shorter Fiction</i>	<i>SF</i>
<i>The Death of the Moth and Other Essays</i>	<i>DM</i>
<i>Granite and Rainbow</i>	<i>GR</i>



## INTRODUÇÃO

## §1 A evidência natural da identidade das coisas

‘Each tense,’ said Neville, ‘means differently. There is an order in this world; there are distinctions, there are differences in this world, upon whose verge I step. For this is only a beginning.’ (*W*, 14)

### 1.1 O tecido da apresentação e a trama base de identidades e diferenças

A vida apresenta-se como um tecido em cuja composição se evidenciam *multiplicidades*. A própria marcação destas *multiplicidades* resulta de qualquer coisa como uma estrutura de *identidade* e *diferença* que se encontra na base de tudo aquilo que se distingue. Assim, a estrutura de identidade e diferença é aquilo que nos permite falar da identidade de si, da identidade do outro, da identidade de tudo o que nos rodeia. Esta mesma estrutura manifesta-se como uma evidência no nosso ponto de vista – evidência essa que é natural, porque lhe é inerente, i.e., porque diz respeito ao modo como a própria apresentação que se tem sempre já se acha constituída sobre a base de uma estrutura de identidades e diferenças. Como refere Neville em *The Waves*, existem na nossa apresentação distinções e diferenças que nos permitem reconhecer uma «ordem» no mundo em que damos connosco. A apresentação do tecido da vida assenta, assim, na estrutura fundamental de um regime de identidade e diferença, de distinção de identidades, sendo tal estrutura aquilo que nos permite reconhecer uma «ordem» na multiplicidade e, conseqüentemente, aquilo que permite também uma organização e orientação natural do ponto de vista no meio daquilo que há. Deste modo, a identidade é algo cujo reconhecimento não se manifesta naturalmente como um problema, porque é aquilo que constitutivamente permite uma orientação no tecido da apresentação da vida.

A estrutura de identidade e diferença é uma estrutura onnipresente – tudo se encontra enquadrado nesta forma de orientação do ponto de vista, tudo se encontra claramente vincado por esta forma de apresentação. Podemos mesmo dizer que existe uma *correlatividade* e *inseparabilidade* nuclear entre a identidade e a diferença. Não há identidade sem diferença nem diferença sem identidade. Sempre que está em causa uma identidade, a fixação dessa identidade está constitutivamente referida à diferença (ou a diferenças), recorre a este «operador», assenta nele. Inversamente, sempre que está em

causa uma diferença, a fixação dessa diferença está constitutivamente referida à identidade (ou a identidades), recorre a este «operador», assenta nele. A identidade e a diferença pressupõem-se reciprocamente. A diferença é aquilo que nos permite falar de identidade e, correlativamente, a identidade é aquilo que nos permite falar de diferença. Neste sentido, a identidade não tem primazia ontológica sobre a diferença (é-lhe correlativa nuclearmente). Só podemos pensar a identidade através da diferença (não podendo a diferença ser pensada em si mesma) e só podemos pensar a diferença pela identidade (não podendo a identidade ser pensada em si mesma). Não podemos falar de identidade se não existir um mecanismo de contraste entre identidades, nem podemos falar de diferença se não existir, de cada vez, um «território» demarcado em relação a outros onde a diferença ganhe «corpo». A estrutura em causa implica por isso, na sua base, a marcação de *contrastes*, de diferenças, sendo essa mesma marcação correlativa da fixação de identidades: a identidade de A é diferente da identidade de B e diferente da identidade de C. Neste sentido, a diferença opõe, separa, distingue e, nisso, identifica, porque circunscreve um «território» específico e próprio da identidade (das identidades que opõe). Ou seja, apenas existe o *diferente* porque, simultaneamente, existe circunscrição do *próprio*. Daí que a diferença seja correlativa da identidade e vice-versa, não apenas porque B, C e D se situam fora do território de A, mas também porque o próprio A não se define pura e simplesmente a partir de si mesmo, em relação consigo mesmo e com nada mais para além de si. Quer dizer, poderia pensar-se que a identidade se constitui só por si, independentemente de qualquer relação com o diferente (i.e., independentemente da diferença). Nessa óptica, cada identidade de um A consigo estaria constituída na esfera de A. E a diferença teria, por assim dizer, um carácter superveniente e só entraria em cena com a entrada em cena de um B, de um C, de um D, etc.<sup>1</sup> Em suma, se assim se pode dizer, a diferença teria um carácter como que «comparativo» e só se estabeleceria com base na identidade. Mas na forma como está «montada» a apresentação de que dispomos não é isso que se passa. A própria identidade está constituída de tal modo que tem no seu cerne a demarcação em relação à esfera do outro-que-não-ela – quer dizer, a diferença. Cada identidade passa centralmente pela marcação dessa oposição *a tudo o mais* – por esse efeito de «exclusão

---

<sup>1</sup> O mesmo se passaria na relação inversa, a partir de B, a partir de C, etc. B constituir-se-ia só por si e assim também C – e só a partir dessa constituição primária, na sua própria esfera, constituiria a diferença em relação a A ou a B, etc.

total», afirmando a sua irredutibilidade a tudo o mais (i.e., ao que quer que seja). Por outras palavras, a diferença encontra-se *no núcleo da própria identidade*.

É devido a este duplo estatuto inalienável da diferença que se pode falar em multiplicidades, i.e., identidades que se distinguem *entre si* pelo facto de que cada identidade tem uma espécie de «território» que se distingue *em si* e que, por isso, pode contrastar com tudo o mais.

## **1.2 A multiplicidade de diferenças externas *entre* identidades e a multiplicidade de diferenças internas *na* identidade**

Reconhecemos desta forma o modo como se dá o apresentado no tecido da apresentação – em multiplicidades, i.e., em identidades cujos territórios se diferenciam entre si e em si mesmos. E isto é assim na evidência natural que temos dessa mesma multiplicidade. O regime de identidade e diferença é, portanto, extensível a todo o tecido da apresentação em que estamos constituídos e aplicável a tudo o que está articulado em «contrastes territoriais», estejamos nós a falar do contraste entre o livro e a estante, a porta e a casa, o azul e o amarelo, a noite e o dia, a tristeza e a alegria, o presente e o passado, etc. *A tudo é transversal o regime estrutural de identidade e diferença*. Há como que uma «solidez» na fixação de cada um destes territórios das identidades que se destacam e apresentam no seu contraste com as outras. Quer dizer, há uma «impenetrabilidade» e «impermeabilidade» que distingue a identidade do que quer que seja e que envolve estruturalmente a marcação de diferenças e, assim, domina toda a fixação do teor daquilo que nos aparece.

Mas a multiplicidade em que se constitui a apresentação de que dispomos, na sua evidência natural, essa multiplicidade montada sobre a base estrutural da identidade e da diferença, não diz meramente respeito à marcação de um contraste exterior entre as diferentes *identidades*. Ou seja, a diferença não se reduz ao contraste entre a cadeira e a mesa, entre o livro e o candeeiro, entre o passado e o presente, entre a alegria e a tristeza, etc. A estrutura de identidade e diferença é ainda mais complexa. Pois as próprias coisas que assim estão organizadas numa rede de identidades e diferenças correspondentes à organização da sua multiplicidade (v.g., da multiplicidade mesa, livros, estantes, cadeiras, paredes, chão, etc.) envolvem, por sua vez, também uma

multiplicidade de diferenças (uma rede de identidades e diferenças) *internas*. O que isto significa é que qualquer identidade do tipo anteriormente referido (mesa, livro, etc.) se encontra internamente marcada por uma multiplicidade. Ou seja, a diferença (um complexo de identidades e diferenças) constitui-se não apenas *externamente* (na sua relação com as outras coisas ou as outras identidades nesse sentido), mas também *internamente* (na sua relação com a própria multiplicidade que a constitui). Por exemplo, ao olhar para um livro, na sua aparente simplicidade, reconheço que este é composto por uma multiplicidade interna de diferenças e identidades; o livro tem folhas, as folhas são compostas por um material específico, têm palavras impressas, têm cor, peso, cheiro, textura, etc. Ou seja, o livro não se encontra sujeito apenas a esta trama de identidade e diferença externa (que o diferencia daquilo que o rodeia). Acontece antes que também há uma trama de identidade e diferença que pode ser já identificada *no interior do próprio livro* – onde cada parte e cada determinação constitutiva do livro afirma a sua identidade e a sua diferença relativamente às outras. Assim, a trama que constitui o tecido da apresentação de que dispomos, na sua estrutura de identidade e diferença que nos permite reconhecer multiplicidades, é evidente não apenas nas diferenças exteriores *entre* as «coisas», mas *dentro* das próprias «coisas». E isto de tal forma que, se avançarmos na multiplicidade interna das identidades correspondentes às diferentes «coisas», podemos reconhecer essa trama como sendo cada vez mais fina. Ao destacarmos a folha do livro percebemos que internamente a própria folha implica ainda esta trama de identidade e diferença – nela destacamos, por exemplo, as duas superfícies maiores, as outras superfícies que perfazem a superfície externa do «sólido» que é a folha, aquilo que preenche o seu interior, diferentes palavras numa das superfícies impressas, etc. Se destacarmos ainda a identidade de uma palavra, percebemos que esta é composta por diferentes letras (a trama torna-se cada vez mais fina). Se focarmos o interior de cada letra impressa apercebemo-nos de que esta é ainda uma mancha de cor na qual podemos identificar diferentes momentos da sua apresentação. E basta ampliar com uma lupa para verificarmos que essa mesma mancha se diferencia ainda internamente, que a própria textura do papel em que se inscreve se revela como uma superfície rugosa onde se destacam pequenos «montes» e «vales», etc.

Mas isto, por sua vez, ainda não é tudo. Se considerarmos um momento, o mais simples que conseguirmos isolar, no âmbito desta multiplicidade – por exemplo, um

momento ou um quase-ponto na superfície de uma folha do livro, verificamos que não está de modo nenhum fixado *por uma única determinação*. Acontece, pelo contrário, que está fixado, não apenas por uma multiplicidade mas por uma multiplicidade relativamente numerosa de determinações diferentes, também ela «montada» sobre a base da mesma «trama» de identidades e diferenças. Um quase-ponto da superfície da folha tem uma determinada cor, mas também é visto como algo «sólido» que oferece resistência (não é um fantasma), que ocupa um determinado lugar no espaço (mas não é idêntico ao lugar que ocupa), que ocupa um determinado lugar no tempo (mas não é idêntico ao lugar que ocupa no tempo). Além disso, cada momento da folha é visto como sendo *na sequência de um existência contínua* (não é visto como algo que se acaba de constituir nem é visto numa óptica completamente neutra em relação à questão de saber se acabou de se constituir ou não). Por outro lado, cada momento da folha é visto de tal modo que se antecipa a sua continuação *no tempo subsequente* (antecipação que se expressa na surpresa que eu teria se, de repente, ele simplesmente desaparecesse). Acresce que não é só visto nessa *continuidade* como algo de *equivalente* ao tempo que precede e algo de *equivalente* ao tempo subsequente: é visto como *o mesmo* (com *identidade diacrónica*). Mas mais. Cada momento da folha de papel é visto como tendo uma *existência independente* da apresentação que o dá, mas ao mesmo tempo como algo que está *adequadamente captado nessa apresentação*.

Se considerarmos estas determinações (que aqui enumeramos apenas a título exemplificativo), verificamos o seguinte. Por um lado, têm um papel decisivo na forma como cada momento da superfície de uma folha do livro se apresenta (têm um papel decisivo na fixação da identidade do livro). De tal modo que, se suprimirmos qualquer uma destas determinações, o aspecto daquilo que está em causa (um quase-ponto da superfície de uma folha do livro – como aliás o aspecto ou a determinação própria do livro) muda significativamente. Em regra, não penso especificamente em nenhuma destas determinações. Mas, mesmo que não pense nelas, elas «estão lá» (e, se não estivessem, eu não veria o que vejo, mas algo com um teor diferente). Mas, sendo assim, para exercerem as funções de determinação que exercem (e o momento da superfície de papel aparecer com o teor que aparece), estas diferentes determinações têm ao mesmo tempo de *convergir* no momento da superfície de uma das folhas do livro (como, aliás, em todos os outros), com a sua trama de identidade e diferença (quer dizer,

de tal modo que *uma* «coisa» é a cor, *outra* a resistência, *outra* o espaço que ocupa – e este diferente de outros espaços –, *outra* «coisa» o tempo que ocupa – e este diferente de outros tempos –, *outra* «coisa» a existência que possui no(s) tempo(s) que precede(m), *outra* «coisa» a existência no(s) tempo(s) subsequente(s), *outra* «coisa» a existência independente, *outra* «coisa» a apresentação que se tem da existência independente, etc.).

A trama do tecido de identidade e diferença é, como tal, uma trama estrutural que reconhecemos naturalmente na «superfície» da apresentação (aquilo onde se marcam as identidades e diferenças correspondentes às «coisas»). Mas, vendo bem, segundo o que acabámos de focar, esta «trama» está também presente como estrutura de fundo da realidade mais «escondida» ou menos óbvia, que compõe internamente aquilo que está posto em destaque à superfície. Apesar de mais «fina», a estrutura continua a ser a mesma.

### **1.3. A unidade interna da identidade como *fusão* das diferenças**

Sendo assim, importa ter presente que não estamos aqui a lidar apenas com uma homogeneidade estrutural – a mesma trama formal – a trama de identidades e diferenças que se estende desde a própria organização das diferentes «coisas» que me aparecem até à mais fina composição daquilo que está envolvido na respectiva composição. Não menos importante do que esta homogeneidade estrutural é também a *diferença de acentuação*. As diferenças *internas* das coisas, apesar da sua evidência, tendem a permanecer como que «*silenciadas*». Quer dizer, a diferença entre o livro e a mesa é mais evidente ou tende a encontrar-se mais vincada, mais acentuada, do que a diferença entre as diferentes páginas do livro (e estas, por sua vez, tendem a apresentar-se mais acentuadas do que a diferença entre as suas componentes). Há portanto uma diferença na própria acentuação das diferenças; diferença essa que faz que as diferenças internas tendam a passar mais despercebidas do que as diferenças externas (e que umas diferenças internas tendam a passar ainda mais despercebidas do que outras).

Vejamos um pouco melhor que é que isto quer dizer. O que expusemos configura justamente qualquer coisa como uma «trama» ou uma «rede»: complexos de identidades e diferenças que servem de base a complexos de identidades e diferenças – de tal modo

que as identidades e diferenças menos finas compõem ou entretecem identidades e diferenças mais finas (identidades e diferenças entre elementos eles mesmos internamente compostos por identidades e diferenças). Mas, por outro lado, este sistema de identidades e diferenças «montado» sobre identidades e diferenças *não é homogéneo* nas suas diferentes estruturas – e não é homogéneo no que diz respeito à *acentuação*. Pois é óbvio que, como apontámos, se considerarmos o complexo «A diferente de B, diferente de C, diferente de D» que corresponde aos próprios momentos que compõem, por exemplo, a superfície de uma folha de um livro, percebo que aquilo que tenho apresentado como que implodiria se não estivesse presente esse complexo. Mas, por outro lado, não é menos óbvio que esse «A diferente de B, diferente de C, diferente de D, etc.», não está imediatamente acentuado na forma como está imediatamente acentuado o «livro diferente de outros livros, diferente da parede, diferente do chão, etc.». Estas últimas diferenças (ou, o que é o mesmo, o complexo destas identidades – das identidades desta ordem) é que *avultam* na apresentação de que dispomos. E a diferença entre os diferentes momentos do livro (os diferentes momentos da estante, das paredes, da mesa, etc.) não está vincada como (quer dizer, está muito menos vincada do que) a diferença entre as próprias coisas. Se me perguntarem que é que há nesta sala, digo: estantes, livros, paredes, uma mesa, uma cadeira, etc. Não digo: um primeiro momento de branco, um segundo momento de branco, um terceiro momento de branco, e assim sucessivamente.

Mas aqui importa perceber que não se trata só de uma diferença de acentuação – ou que essa diferença de acentuação tem que ver com um fenómeno que já está implicado naquilo que dissemos, e que é preciso agora focar: o fenómeno da *fusão*. Sem dissolução da trama de base de identidades e diferenças que os constituem, os diferentes elementos da estante estão fundidos ou amalgamados entre si a formar a estante, os diferentes elementos da secretária estão *fundidos* ou *amalgamados* entre si a formar a secretária. E isto de tal modo que as identidades que imediatamente avultam e a que imediatamente nos reportamos (quer dizer também: as diferenças que imediatamente avultam e a que nos reportamos) são aquelas que têm que ver com o *resultado dessa fusão* – a trama de identidade e diferença entre as coisas (e não a trama de base correspondente aos elementos que as compõem). Mas aqui importa ter em conta o peculiar carácter das identidades emergentes deste fenómeno de fusão (ou melhor, que



*constituem* este fenómeno de fusão). A fusão tem que ver com a constituição de *identidades colectivas* (como cadeira, mesa, estante, livro, etc.). O que caracteriza estas identidades é, em primeiro lugar, que não são vistas como algo inteiramente simples (uma cadeira absolutamente simples, uma mesa absolutamente simples, um livro absolutamente simples são uma *contradictio in terminis*). Identidades deste tipo só são possíveis *no quadro de multiplicidade, supõem multiplicidade*, são identidades da multiplicidade. Nesse sentido, podemos falar de qualquer coisa como *identidades colectivas*. Mas, por outro lado, sendo assim, as identidades colectivas desta ordem não se reduzem à mera *soma* de elementos que as compõem. O decisivo é justamente uma determinação que, por um lado, é colectiva (engloba os elementos da multiplicidade) mas, por outro lado, não se limita a conjugar ou a reunir os elementos, antes os conjuga ou reúne *numa determinação que é englobante* – junta ou reúne a multiplicidade na medida em que é *original* relativamente a ela, *irredutível* à multiplicidade que conjuga. Este é o ponto decisivo. Trata-se de algo que só é possível como *síntese* ou *conjugação* da multiplicidade, mas que *sintetiza* ou *conjuga* a multiplicidade (*pode* conjugar ou sintetizar a multiplicidade) precisamente na medida em que não é igual a ela (e também não é igual a nenhum dos seus momentos, nem tem o modo-de-ser de nenhum dos seus elementos)<sup>2</sup>. Este «silenciamento» da multiplicidade interna das coisas dá-se porque as diferenças internas sofrem uma peculiar forma de *fusão*. Isto é, existe uma trama de base da identidade em que as diferenças internas se fundem (ainda que não se indiferenciem em absoluto) para dar a ver uma unidade e não a multiplicidade que a constitui. Assim, ao olharmos para a mesa, podemos identificar partes distintas dela (tampo, pernas, gavetas, puxadores, etc.), e, dentro destas partes podemos ainda identificar *diferentes* momentos ou partes. Ou seja, podemos ainda reconhecer diferenças na própria constituição das partes, por exemplo, um primeiro momento do castanho do tampo da mesa (C); o momento C<sup>1</sup>, o momento C<sup>2</sup>, o momento C<sup>3</sup>, etc. Todavia, aquilo que se evidencia primeiramente é a identidade mesa e não a identidade das partes ou dos diferentes momentos que a compõem. As diferenças encontram-se fundidas numa unidade colectiva, sendo essa unidade aquilo que determina a própria identidade, ou melhor, a identidade própria. As diferenças não desaparecem, apenas se silenciam e ficam a constituir como que um *fundo* interno, em apagamento relativo da

---

2 Pois, se o tivesse, constituiria apenas *mais um* elemento da multiplicidade em causa e não algo que a *conjuga* ou *sintetiza* em si.

própria mesa que constitui, neste sentido, a *forma*, e não a *soma* das partes. A mesa é uma identidade própria. A determinação «mesa» é uma determinação como que «intersticial», que só pode ter lugar *entre* as componentes da multiplicidade que a constituem – por assim dizer, no intervalo entre elas. Mas isso não impede de representar como que um *valor acrescido* – como dissemos, algo de *próprio, irreduzível*, diferente da mera soma ou justaposição das partes. Uma mesa é composta por tampo, pernas, gavetas, puxadores, etc. Mas da mera relação de justaposição arbitrária destes elementos não resulta a identidade mesa<sup>3</sup>.

#### 1.4 A relação de subordinação das diferenças ao *mesmo*

Mas aqui importa ter em conta um outro aspecto sem o qual não se percebe bem o que está em causa. Acabámos de dizer que a identidade colectiva não é menos uma identidade do que as outras identidades mais elementares. Importa agora ver um fenómeno decisivo em virtude do qual, em certo sentido, até *é mais*.

Com efeito, não acontece apenas que há uma síntese entre os diferentes elementos da mesa e a identidade colectiva «mesa», como se se tratasse de uma mera síntese de *coordenação* (onde, como diz Kant, a relação entre os redutos é *recíproca e homónima*)<sup>4</sup>. Não. Vendo bem, o que se passa na relação entre as identidades colectivas aqui em causa e as identidades que entram na sua composição tem um carácter muito diferente. Como dissemos, as identidades colectivas constituem-se como tais precisamente na medida em que, sendo originais em relação à multiplicidade que

---

3 Isto não impede que o marceneiro reconheça com grande nitidez e destaque próprio as partes que compõem a mesa. Aliás, é precisamente por reconhecer as partes que a compõem que pode construir uma mesa e atribuir à unidade das diferenças nela presentes uma ordem específica da qual resulta um valor que por si mesmas, isoladamente, elas não possuem. Isto por um lado. Por outro lado, mesmo admitindo que o marceneiro (ou cada um de nós) vê a mesa decomposta nas suas partes, isso não corresponde à total ausência do registo da identidade colectiva que aqui estamos a descrever, mas apenas a uma outra organização desse mesmo registo: as partes da mesa também são identidades colectivas (apenas relativamente mais pequenas) constituídas exactamente do mesmo modo.

4 *Recíproca* no sentido em que, se A está posto em relação com B, também inversamente B está posto em relação com A; *homónima* no sentido em que a relação de A com B é exactamente da mesma natureza que a relação de B com A. Cf. Kant, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, § 2, in : *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, II, Abt. 1, *Vorkritische Schriften II 1757-1767*, Berlin, de Gruyter, 1968, 390: «FORMA, quae consistit in substantiarum *coordinatione*, non *subordinatione*. *Coordinata* enim se invicem respiciunt ut complementa ad totum, *subordinata* ut causatum et causa, s. generatim ut principium et principiatum. Prior relatio est recíproca et *homonyma*, ita, ut quodlibet correlatum alterum respiciat ut determinans, simulque ut determinatum, posterior est *heteronyma*, nempe ab una parte nonnisi dependentiae, ab altera causalitatis».

integram, não se limitam a acrescentar-se a essa multiplicidade como mais um elemento justaposto a ela (quer dizer, como mais um elemento dela), antes *integram* a multiplicidade em causa na própria determinação colectiva (ou na identidade colectiva). Ora, esta *integração* significa qualquer coisa como um nexo de *subordinação* (subordinação dos elementos integrados na identidade colectiva) em relação à identidade colectiva em que se integram<sup>5</sup>. Por outro lado, na compreensão das «coisas» enquanto unidades colectivas de determinações, há subordinação da trama interna de identidades e diferenças ao *mesmo*, i.e., à identidade colectiva – uma subordinação que faz dos elementos integrados a instância *determinada* e da unidade colectiva a instância *determinante*. Trata-se da relação de subordinação em virtude da qual é o castanho que é da mesa (ou é o tampo que é da mesa, ou é a gaveta que é da mesa) e não a mesa que é do castanho (ou *do* tampo, *da* gaveta, etc.). Se assim se pode dizer, cada uma das diferenças internas da mesa, por exemplo «tampo», «pernas», «gavetas», etc., abdica da sua identidade própria a favor da identidade de determinação colectiva «mesa». Cada diferença interna tem a sua identidade própria. Mas o que a define é ser *parte de* e, neste sentido, *subjuga* ou *subordina* o que lhe é próprio à identidade da qual faz parte, passando a ser *propriedade de*. Daí que, ao olharmos para a mesa, o olhar não exija a discriminação dessa multiplicidade que a constitui e suporta; apesar de tais diferenças se encontrarem presentes e serem determinantes, não precisam de ser vincadas para dar a ver a identidade a que pertencem. Pelo contrário, as diferenças tendem, de algum modo, a «desaparecer» ou a «apagar-se» a favor da preponderância da identidade colectiva<sup>6</sup>.

### 1.5 Unidades colectivas mais abrangentes

Mas isto ainda não é tudo. E não é tudo porque o fenómeno de fusão e de transferência da tónica (sc. do registo em que fundamentalmente fica definida a identidade) pode continuar para lá da constituição das próprias unidades colectivas de que falámos. Quer dizer, se há diferenças que se esbatem de forma a acentuar a

5 A relação de *subordinação* também é *recíproca*, mas não é *homónima* – e não é *homónima* porque há ascendente de um dos termos sobre o outro (quer dizer, no caso, há preponderância da identidade colectiva sobre os elementos que integra em si).

6 Tudo isto de tal modo que o registo em que habitualmente se move o nosso olhar é justamene o registo destas *identidades colectivas*. Algo muito diferente daquilo que corresponderia a ter os diferentes elementos daquilo a que chamámos a «trama básica» de identidade e diferenças em presença «atomizada», postos exactamente no mesmo registo de contraste ou acentuação do contraste que habitualmente marca a relação entre *coisas* ou *identidades colectivas*.

identidade colectiva, esta fusão e subordinação não acontece apenas com a multiplicidade interna de diferenças que compõem a identidade da «coisa»; acontece também no quadro daquilo a que chamámos a multiplicidade das próprias coisas. Ou seja, há identidades colectivas que, na sua apresentação, esbatem as suas diferenças em relação a outras identidades colectivas, passando a integrar unidades colectivas mais abrangentes. Assim, a identidade colectiva «sala» pode aparecer de tal modo que a tónica fica posta nesta identidade colectiva de segunda ordem, se assim se pode dizer, e todas as identidades colectivas que se encontram no seu interior (mesa, estantes, livros, candeeiros, tapetes, etc.) ficam postas numa posição «átona». Essas mesmas «coisas» que se diferenciam *entre* si estão *dentro* da identidade colectiva de segunda ordem. Surgem por isso, em certa medida, desfocadas nas suas diferenças e subordinadas à prevalência da identidade colectiva mais abrangente – a «sala» (de tal modo que a sua identidade se define primeiramente pela identidade colectiva de segunda ordem). Mas a própria «sala» pode ser «silenciada» por uma unidade colectiva mais abrangente, por exemplo, a «casa». A sala é *parte da* casa, i.e., é parte integrante da multiplicidade de diferenças internas da casa e esta trama de identidades e diferenças aparece então subordinada à identidade «casa». Podemos assim progredir indefinidamente nesta trama de identidade e diferença em que identidades colectivas mais abrangentes «absorvem», em si, outras identidades. Por exemplo, a «casa» funde-se na identidade mais abrangente «rua», a «rua» funde-se na identidade mais abrangente «bairro», etc. Consoante as circunstâncias, as identidades colectivas que funcionam como referente vão mudando – de tal modo que são identidades colectivas de primeira, segunda, terceira ordem, etc.

### **1.6 A flexibilidade da *trama* de identidades e diferenças**

Assim, aquilo que verificamos é que o tecido da apresentação, na sua trama básica de identidade e diferença, é um tecido «elástico» ou «plástico». Ou seja, há uma flexibilidade na focagem das unidades colectivas, sc. na forma como se apresentam. Essa trama pode tornar-se mais «fina» e «descer» ao próprio interior de uma unidade colectiva. Mas também pode tornar-se mais «grossa», quando se focam unidades colectivas mais abrangentes. Tal como as letras se encontram *na* folha e a folha se

encontra *no* livro (enquanto unidade colectiva), o livro encontra-se *na* sala e a sala encontra-se *na* casa (enquanto unidade colectiva mais abrangente). A trama básica de identidade e diferença caracteriza-se, de cada vez, por esta espécie de *elasticidade*, constituída de tal modo que a focagem de determinada identidade implica, simultaneamente, a desfocagem das diferenças – quer internas quer externas – que a constituem e às quais se encontra ligada. Quer dizer, a focagem de determinado território da identidade implica sempre uma forma de «abstracção» em relação a um território mais abrangente e, simultaneamente, implica o «silenciamento» de territórios internos. Sendo a identidade constituída por uma multiplicidade interna, é sempre possível que determinada identidade se encontre presente como momento interno de uma identidade colectiva mais abrangente. Em *The Voyage Out*, Virginia Woolf ilustra esta trama elástica do tecido da apresentação mediante um exemplo de proximidade e distância:

The people in ships, however, took an equally singular view of England. Not only did it appear to them to be an island, and a very small island, but it was a shrinking island in which people were imprisoned. One figured them first swarming about like aimless ants, and almost pressing each other over the edge; and then, as the ship withdrew, one figured them making a vain clamour, which, being unheard, either ceased, or rose into a brawl. Finally, when the ship was out of sight of land, it became plain that the people of England were completely mute. (*VO*, 29)

O tecido da apresentação, na sua trama básica de identidade e diferença, é um tecido flexível onde as coisas se implicam umas nas outras, misturam, dissolvem, absorvem, penetram, ocultam, etc. Mas o que é interessante notar é que, apesar de existir uma flexibilidade na focagem das unidades, o registo normal de identificação de identidades tende a manter-se. Ou seja, a aproximação ou o distanciamento focal não tendem a desconstruir as unidades colectivas básicas. Apesar da flexibilidade da focagem, existe o que podemos descrever como uma estabilidade ou rigidez na consideração das identidades. Essa estabilidade é constitutiva da própria apresentação que habitualmente temos e impede que o «desdobramento» chegue a entrar a fundo na própria composição das unidades colectivas básicas que, no fundamental, corresponde àquilo a que chamámos «coisas». Mesmo que possamos focar partes de coisas, o «desdobramento» em regra pára aí e não desce a uma decomposição dessas partes e das partes dessas

partes, etc. E, por outro lado, as pessoas de Inglaterra podem tornar-se «mudas» à distância, mas a grande unidade ou identidade colectiva «Inglaterra» remete já para as suas partes (até a um registo próximo do das identidades de primeira ordem) de uma forma que as identidades colectivas de primeira ordem não remetem para as suas componentes. Finalmente, a fusão de identidades colectivas para identidades colectivas mais abrangentes ou a transferência do foco para estas últimas tende a não continuar para lá de um determinado limite ou a desenvolver-se numa perspectiva difusa. Em suma, a actualização das possibilidades que estão implicadas na referida *elasticidade* ou flexibilidade da trama de identidades e diferenças tende a produzir-se só dentro de um certo intervalo e a não sair dele. De sorte que, ao mesmo tempo que falamos de uma *flexibilidade estrutural*, podemos também falar de uma *inflexibilidade em relação à trama flexível*: se assim se pode dizer, o nosso ponto de vista poderia «viajar» dentro da trama e essa viagem corresponderia a uma extraordinária margem de metamorfose do aspecto com que tudo se apresenta; mas, na verdade, em relação à trama de que falámos, *tende a deslocar-se só dentro de uma margem relativamente reduzida*. E é isso que confere uma certa estabilidade ao reconhecimento que habitualmente fazemos do quadro de realidade no meio do qual nos encontramos.

## **§2 O Axioma de Contradição**

Our flesh is firm and cool. Our differences are clear-cut as the shadows of rocks in full sunlight. (*W*, 106)

### **2.1 O «mecanismo» do ponto de vista natural no reconhecimento da identidade das coisas**

Dada a flexibilidade do ponto de vista – na consideração do território da identidade – que permite reconhecer no tecido da apresentação a identidade do que quer que seja (ora como resultado de uma síntese da multiplicidade interna de diferenças, ora como parte de uma unidade colectiva mais abrangente), é natural que nos interroguemos acerca do território *próprio* da identidade de cada coisa; daquilo que faz que uma coisa seja aquilo que é e não outra. Neste sentido, aquilo que importa agora investigar é o

«mecanismo» inerente ao próprio ponto de vista que permite distinguir «coisas», que permite estabelecer diferenças entre as identidades e, conseqüentemente, reconhecer a unidade do *território próprio* de cada identidade.

O ponto de vista natural caracteriza-se pela evidência com que surge a identidade das coisas. As coisas simplesmente surgem como sendo aquilo que são. Podemos eventualmente não saber muito bem a que corresponde determinada identidade (não sabemos, por exemplo, se algo que de repente aparece é um pássaro, um avião ou outra coisa qualquer). Mas aquilo de que o ponto de vista não duvida, mesmo nesses momentos, é que algo se destaca, algo se diferencia com uma identidade própria. Assim, podemos dizer que, independentemente do que uma coisa seja, o facto é que ela é aquilo que é – e isto traduz-se na simples expressão  $A=A$ ; ou seja, a identidade é igual a si mesma «recortando-se» daquilo de que se diferencia. Por outras palavras, embora possa existir indefinição relativamente àquilo que uma coisa seja, a identidade das coisas é, desde logo, evidente na sua diferença relativamente àquilo que não é (ou seja, ela contrasta com tudo o mais). A primeira evidência do ponto de vista natural, no que respeita ao destaque que faz da identidade das coisas, diz portanto respeito à atribuição de «limites» territoriais à identidade – o que faz que esta seja «si mesma» e não outra coisa qualquer e, por isso, faz que as coisas não se encontrem todas misturadas, co-fundidas.

Mas há outro aspecto determinante, também ele presente no «mecanismo» do ponto de vista natural, no que concerne ao reconhecimento da identidade das coisas. Esse aspecto diz respeito ao reconhecimento da *estabilidade e continuidade* do próprio «território» (ou do «território» próprio). Quer dizer, o mecanismo que assegura a evidência e conseqüente distinção da identidade implica, simultaneamente, a presunção de uma certa estabilidade dessa mesma identidade. Não acontece que as coisas deixem repentinamente de ser aquilo que são para passarem a ser algo completamente diferente. Aliás, se assim fosse, não existiria possibilidade de reconhecimento do que quer que fosse, porque não existiria a estabilidade necessária à continuidade do mesmo<sup>7</sup>. Reconhecemos, por isso, naturalmente, uma estabilidade na identidade das coisas – que faz que estas permaneçam idênticas a si mesmas<sup>8</sup>. Isto não significa que o próprio

---

7 Não deixaria de reinar a «lógica» da identidade (segundo a qual cada  $A$  é o que é – ou seja, igual a  $A$ ), mas a mudança vertiginosa estaria sempre a pôr em cena outra coisa e já outra coisa, etc. De sorte que faltaria algo de fixo e definido que desse corpo a esse  $A$  formal.

8 Quer dizer: mesmo que não tenha uma aguda consciência disso, o registo em que habitualmente

«mecanismo» não assegure a possibilidade de alteração do mesmo. Simplesmente essa alteração dá-se, precisamente, no mesmo, i.e., no próprio. Uma árvore de folha caduca perde e renova as suas folhas todos os anos, mas não deixa de ser a árvore que é; A permanece A, apesar de poder sofrer alterações internas nas suas determinações, ou seja,  $A=A$ , independentemente de se reconhecerem alterações em A. Sendo assim, a margem de instabilidade no território próprio da identidade (dada a sua possibilidade de alteração) corresponde a uma instabilidade prevista pela estrutura do próprio ponto de vista. E trata-se de uma instabilidade circunscrita, relativa e não absoluta. Faz parte do reconhecimento natural da identidade das coisas (se assim se pode dizer, faz parte da «sintaxe» do reconhecimento natural das coisas) a possibilidade de estas sofrerem alterações relativas, quer dizer, não deixarem de ser aquilo que são, embora sejam passíveis de se alterarem ou modificarem. Na verdade, também faz parte desse reconhecimento a possibilidade de as próprias identidades surgirem ou cessarem (aquilo a que Aristóteles chama a γένεσις e a φθορά). Acontece é que essa possibilidade está circunscrita e, enquanto circunscrita, compatibilizada com uma significativa margem de estabilidade. Por um lado, não tem um carácter vertiginoso e, por outro lado, ocorre, por assim dizer, «à vez», no meio de um quadro de realidade marcado pelo facto de enquanto algumas coisas «vão» e outras «vêm», haver um *maciço* de realidade *estável*, que assegura a continuidade, e dá corpo àquilo que podemos descrever como a própria identidade global – a identidade colectiva daquilo que vai, daquilo que vem e daquilo que *continua*. Se assim não fosse, se as alterações fossem absolutas, a «lógica» natural da identidade perderia toda a sua estabilidade; não saberíamos nunca o que esperar, as coisas perderiam a sua identidade própria, sendo, de cada vez, algo de inteiramente diferente, podendo, por isso, ser qualquer coisa. Ora, não é isto que acontece. O ponto de vista natural não prevê (e habitualmente também não é surpreendido por) um qualquer capricho das coisas, em virtude do qual perdem a sua estabilidade estrutural, passam a ser instáveis e, na mutabilidade, de cada vez algo completamente diferente, etc.<sup>9</sup>

---

compreendemos a identidade não é o puro registo formal de  $A=A$  (que, por assim dizer, constitui a base), mas um registo correspondente àquilo que na tradição filosófica se chama a identidade diacrónica.

9 Entra aqui em jogo um aspecto que é importante para se compreender este quadro de estabilidade, que é o nexa da afinidade ou homogeneidade que existe mesmo no quadro da diferença. A estabilidade que se acha presumida na óptica habitual não é apenas a estabilidade do *mesmo* (a estabilidade das identidades em sentido estrito – ou relativamente estrito), mas também a estabilidade do *tipo* – ou seja, a estabilidade do *género* (dessa peculiar forma da *identidade na diferença*).



## 2.2 Aristóteles e o axioma de contradição

Por razões que já se tornarão claras, o complexo de fenómenos que aqui estamos a considerar pode ganhar contornos um pouco mais definidos a partir da consideração de alguns aspectos daquilo que Aristóteles foca quando discute isso a que chamamos a ἐσχάτη δόξα<sup>10</sup> ou o axioma de contradição<sup>11</sup> – o princípio que a tradição posterior a maior parte das vezes designou como princípio de não-contradição. Não é este o lugar para descortinar o significado destas designações nem para analisar em todas as suas implicações o contexto das páginas que Aristóteles dedica a esta matéria, o sentido dos enunciados que produz, etc. Trata-se apenas de focar alguns aspectos que podem ser particularmente elucidativos a respeito dos fenómenos e problemas que aqui procuramos examinar.

São diversas as formulações a que Aristóteles recorre para expressar o axioma: é impossível que o mesmo, ao mesmo tempo, inira e não inira ao mesmo, no mesmo respeito; é impossível dar por assente ao mesmo tempo que o mesmo é e não é. Pelo menos em parte, estas formulações já reflectem o facto da *predicação*, as estruturas da *predicação* (quer dizer, a possibilidade de uma determinação *ser de outra*: a possibilidade de um B – que é não-A – pertencer, ainda assim, a A). E o que Aristóteles apresenta como impossível é a simultânea *afirmação e negação do mesmo* «conteúdo», independentemente de esse conteúdo envolver ou não aquilo que podemos chamar «transgressão da identidade» – quer dizer, justamente tudo aquilo que corresponde a A ter o que quer que seja que ver com algo que não é A, B ter o que quer que seja a ver com algo que não é B, etc.

Contudo, se virmos bem, verificamos que a discussão do próprio axioma (deste que é, diz Aristóteles, o mais firme e seguro de todos os princípios<sup>12</sup>) acaba por pôr na pista de algo que, por sua vez, põe em causa o próprio envolvimento de determinações umas nas outras (quer dizer, a própria *predicação do não-idêntico*).

---

10 Cf. *Metafísica*, 1005 b 33

11 Observa-se que, quando Aristóteles fala do axioma de contradição e usa o termo ἀντίφασις, o que está em causa não é pura e simplesmente que os dois termos εἶναι/μὴ εἶναι não podem coincidir, se excluem reciprocamente, mas também que a exclusão de um leva inevitavelmente ao outro – ou seja, aquilo que é próprio da ἀντίφασις, diferentemente do que sucede quando a relação é de mera contrariedade, é não admitir um terceiro termo (tertium non datur!).

12 Cf. op.cit., 1005.

Vejamos um pouco melhor que perspectivas se desenham na discussão aristotélica do axioma de contradição, tal como se apresenta em *Metafísica I*.

O que está em causa é a questão da possibilidade ou impossibilidade de coincidência entre o *sim* e o *não*, entre ser A e não ser A (e, em última análise isso quer dizer também, como já veremos, entre o ser-o-mesmo e o ser-outro)<sup>13</sup>. Mas, precisamente, o que está em causa no axioma de contradição e na discussão que Aristóteles desenvolve a seu respeito é *a impossibilidade dessa coincidência* – aquilo que poderíamos, talvez, descrever como a «territorialidade» do *sim* e do *não*, da mesmidade e da alteridade, da identidade e da diferença; uma territorialidade em virtude da qual têm fronteiras de exclusão recíproca.

Ora, diz Aristóteles, há quem negue o axioma de contradição e a questão está em saber se esta negação tem algum cabimento e que é que se pode contrapor a quem o nega. Aristóteles reconhece que o axioma é insusceptível de prova ou demonstração, pois tem o carácter de uma assunção primeira (uma espécie de *proto-fixação* que está suposta em todas as fixações, sc. uma espécie de *proto-assunção* que está suposta em todas as assunções)<sup>14</sup>. Mas, se é assim (se não é insusceptível de prova ou demonstração), o axioma pode, ainda assim, ser objecto de qualquer coisa como uma *prova ou demonstração refutativa*<sup>15</sup> – quer dizer, de uma refutação *daqueles que o negam*. Para esse efeito, diz Aristóteles, basta que produzam algum enunciado, digam alguma coisa<sup>16</sup>.

Observe-se que esta cláusula não significa de maneira nenhuma que aquilo que está em causa só colha quando chega a haver alguma *asserção* (como se se tratasse de algo que só se aplica à esfera do discurso). Vendo bem, Aristóteles não se está a reportar apenas à esfera do discurso<sup>17</sup>. Está-se a reportar à esfera da δόξα – de qualquer assunção

---

13 Usando a terminologia que aqui temos adoptado (e que não segue a terminologia de Aristóteles: entre o ser-o-mesmo e o ser diferente).

14 Quer dizer, o axioma (ou aquilo que nele se expressa) está envolvido na própria *forma* de qualquer fixação, é condição de possibilidade de qualquer fixação, de qualquer δόξα – de qualquer «é assim». De sorte que toda e qualquer fixação de um «é assim», seja qual for o seu teor, o pressupõe – o mesmo acontecendo, portanto, também com qualquer demonstração ou tentativa de demonstração do axioma, que em última análise acaba por redundar em *petitio principii*.

15 Cf. op.cit., 1006 a 12-15.

16 Cf. op.cit., 1006 a 25.

17 A relevância da produção de algum enunciado tem que ver com a eficácia da refutação no plano, se assim se pode dizer, «intersubjectivo». Se os que põem em causa o axioma de contradição não dizem nada, não há base para a refutação. Mas, por outro lado, aquilo que está em causa na refutação não depende da existência de enunciados, tem que ver com a própria fixação de qualquer coisa – ou seja, com qualquer «é assim» – no próprio modo como se vê, na própria apresentação que se tem das coisas.

de um «é assim», independentemente de se achar ou não expresso nesse enunciado. Trata-se de qualquer coisa que tem que ver com o significado quer seja para si mesmo, quer seja para outrem – quer dizer, trata-se do significado no sentido de qualquer acto «tético» ou de constituição de uma tese, independentemente de ser proferido ou não, de ser expresso ou não expresso, explícito ou implicado.

E o que Aristóteles diz a respeito de qualquer acto «tético» (de qualquer tese, de qualquer δόξα, de qualquer «é assim») é, em primeiro lugar, que tem de ser definido, *tem de pôr definidamente aquilo (de facto) que põe*. Mas, em segundo lugar, acrescenta também que, para ser definido, tem de pôr algo de *uno* (podemos talvez dizer, para sermos mais exactos: tem de pôr *uma* coisa – justamente aquela que põe e não outra). Pois, como se diz em *Metafísica* 1006 b 7: o não significar algo de *uno* (*uma só* coisa) é não significar nada.

Ora, é justamente este o nervo da demonstração «eléntica» ou «negativa». A partir do momento em que se põe em causa o axioma de contradição e se admite a coincidência do sim e do não, do ser e do não-ser, de A e de não-A, a tese (qualquer tese que se sustente, incluindo a própria tese de negação do axioma ou da coincidência do sim e do não, etc.) destrói-se por completo – destrói-se por completo a unidade sem a qual o σημαίνειν não tem um conteúdo definido: ao mesmo tempo põe-se e tira-se aquilo que se põe – de tal modo que acaba por *não se pôr nada* (por não haver *nenhuma tese*) – nem sequer a própria tese sobre a coincidência do sim e do não, do εἶναι e do μὴ εἶναι, etc.

Para exprimir este peculiar resultado, Aristóteles recorre à frase atribuída a Anaxágoras para expressar o «estado inicial» em que tudo ainda se encontrava indiferenciado (em que todas as coisas ainda estavam umas nas outras, ainda não estavam separadas): ὁμοῦ πάντα χρήματα<sup>18</sup>.

### **2.3 A que corresponderia a supressão do axioma de contradição**

Mas que é que significa isto – que a negação do axioma de contradição equivale ao ὁμοῦ πάντα χρήματα de Anaxágoras? Por um lado, o que está aqui em causa é a coincidência do sim e do não, do A e do não-A, se assim se pode dizer, uma forma de

---

<sup>18</sup> Cf. op.cit., 1007 b 26.

tese que, *se efectivamente aplicada*, leva à pura e simples *supressão de qualquer tese* (de qualquer «pôr», de qualquer «é assim»). Pois, como dissemos, ao mesmo tempo tira aquilo que põe, anula aquilo que estabelece. Põe o «sim», mas ao mesmo tempo admite o «não» que o anula; põe A, mas ao mesmo tempo põe não-A, que anula A e que, por sua vez, é anulado pela posição – pela tese – dele. Numa palavra, segundo Aristóteles, a negação do axioma de contradição redundava em algo de equivalente ao ὁμοῦ πάντα χρήματα (o que significa o *um-no-outro* – o «tudo a monte», algo que é ao mesmo tempo *todas* as determinações e que, por consequência não é *nenhuma*), e, acaba por corresponder à *total falta de determinação*. E aqui toca-se o ponto decisivo. Como Aristóteles diz, a conjugação de tudo no ὁμοῦ πάντα χρήματα, enquanto significa que não há nada de definido, significa também que pura e simplesmente não há *nada*<sup>19</sup>.

Em última análise é esse o sentido do ὁμοῦ πάντα χρήματα – e também o sentido do ὁμοῦ πάντα χρήματα que é correlativo da admissão de coincidência entre o sim e o não, o εἶναι e o μὴ εἶναι, etc. Ou seja, o resultado de uma tese ou δόξα que ao mesmo tempo põe o sim e o não, o εἶναι e o μὴ εἶναι, põe-na em causa a ela mesma e a todas as outras teses e equivale pura e simplesmente à total ausência de qualquer *tese*, de qualquer «é assim» – quer dizer, à total ausência de qualquer fixação, de qualquer apresentação das coisas, de qualquer δόξα. Aristóteles tenta pôr em evidência que o axioma de contradição não é um axioma que se pode homologar ou não homologar, seguir ou não seguir, mas antes um axioma que está implicado na própria *forma da tese* (na forma *tética*) do nosso ponto de vista – na forma do *acto tético* – e sem a qual não chega a haver nada de facto, não chega a haver nenhuma tese (quer dizer, então, não chega a haver nenhum ponto de vista – nem sequer um ponto de vista que ponha definidamente a própria indefinição).

Por isso, Aristóteles diz que aqueles que negam o axioma de contradição são como *vegetais* – ou melhor, *seriam* como vegetais, se efectivamente chegassem a negá-lo na própria forma como vêem (não apenas naquilo que dizem)<sup>20</sup>.

Mas o que isto significa é que em última análise, a estrutura da própria tese (do

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Veja-se *Metafísica*, 1008 b 10-12. De facto, não vêem assim (pois, se vissem, isso significaria justamente a anulação do próprio ver enquanto ὑπολαμβάνειν, quer dizer, enquanto adopção de um determinado «é assim», de uma determinada «versão das coisas»). Acontece é que a esfera do dizer (do λέγειν) é mais extensa e mais flexível, de tal modo que se podem dizer coisas que não correspondem à versão das coisas que se adopta. Nesse sentido, segundo Aristóteles, a negação do axioma de contradição é apenas uma coisa que se pode dizer, não uma tese que se possa ter efectivamente adoptada.

haver tese) – a estrutura de fixação do que quer que seja de definido – é a estrutura daquilo que a tradição doxográfica relativa a Anaxágoras apresenta como o oposto do ὁμοῦ πάντα χρήματα – a separação ou a ἀπόκρισις. Por outras palavras, a estrutura formal da própria tese (o haver tese, enquanto tal) – a estrutura da fixação do que quer que seja de definido – é a estrutura formal de um-não-o-outro ( $A = A \neq \text{não-}A$  e, portanto,  $\neq B, C, D, E, \text{etc.}$ ;  $B = B \neq \text{não-}B$  e, portanto,  $\neq A, C, D, E, \text{etc.}$ ).

E percebe-se a partir daqui a importância daquilo que Aristóteles quer dizer com o conceito de ὅπερ εἶναι (ὅπερ εἶναι de  $x$ , isso mesmo que  $x$  é). Não se trata de um conceito entre muitos outros ou de um conceito que se pode ter ou não ter, mas de uma estrutura fundamental inerente a qualquer *acto tético* enquanto tal ou a qualquer fixação de estados-de-coisas enquanto tal – para pôr e ser definido (para pôr definidamente algo) tem de pôr justamente algo *que é isso mesmo que é* (algo em *identidade consigo mesmo* e em *não-identidade, diferença* relativamente a tudo o mais – quer dizer, excluindo da esfera de si mesmo, da sua identidade tudo aquilo a que não é idêntico).

Ora, vendo bem, aquilo que Aristóteles assim procura pôr em evidência como a estrutura formal de toda a tese enquanto tal (a negação do ὁμοῦ πάντα χρήματα) é precisamente aquilo para que formalmente aponta toda a estrutura do que descrevemos como a «trama de base». Por outras palavras, é essa estrutura fundamental que aparece consagrada no modo de composição da apresentação que temos: em última análise, há elementos que correspondem a esta estrutura que são definidamente aquilo que são, e não são – definidamente não são – aquilo que não são. E serão precisamente esses elementos que fazem que não se esteja na situação de indefinição (de indeterminação, de «tudo misturado em tudo» – quer dizer, nada definidamente posto) que seria a do ὁμοῦ πάντα χρήματα.

## **2.4 Aristóteles e a transgressão controlada daquilo que está em causa no axioma de contradição**

Acontece, entretanto, que toda esta análise deixa escapar um ponto decisivo – um ponto a que, vendo bem, Aristóteles também não atende. Podemos ganhar a pista dele a partir do nervo da demonstração refutativa ou negativa do axioma de contradição: a questão do ὁμοῦ. Se tentar fixar um cavalo que é um penedo, que é o mar, que é um

espelho, que é um sapato, que é uma nuvem e também a lua, etc., o que acaba por resultar é que há, sem dúvida, uma fórmula de sentido, mas essa fórmula não se resolve em nada de determinado. As diferentes determinações que compõem a fórmula de sentido em causa anulam-se umas às outras – e anulam-se umas às outras porque, se considerar cada uma delas, ela pertence à esfera do não-a-outra (B é não-A e A é não-B, C é não-A e não-B, etc.). De sorte que o que assim se produz é qualquer coisa como um caso particular de coincidência do sim e do não, de A e de não-A. Quer dizer, produz-se qualquer coisa como um ὁμοῦ πάντα χρήματα (tendo aqui o πάντα em relação à multiplicidade das determinações em causa), com o resultado antes descrito: o ὁμοῦ acaba por significar anulação de qualquer tese (acaba por não se pôr nada). Mas, por outro lado, se dissermos que um cavalo é castanho, é resistente e que existe num determinado tempo e que ocupa um determinado lugar e que se move ou está imóvel, etc., já parece não haver problema nenhum. Quer dizer, já parece não haver qualquer espécie de ὁμοῦ (de tal modo que não há dificuldade quanto à constituição de uma tese – pelo contrário: essa é precisamente a forma que habitualmente têm as teses, as versões das coisas que habitualmente temos constituídas e por que nos regulamos no próprio curso da nossa vida). Mas será mesmo assim? Acontece mesmo que este envolvimento recíproco de determinações diferentes não oferece nenhum problema, não implica nenhuma espécie de ὁμοῦ? Vendo bem, implica e envolve na verdade o mesmo tipo de dificuldade que está no cerne da discussão aristotélica do axioma de contradição.

Consideremos então o problema com um pouco mais de atenção. Se focarmos uma qualquer determinação A e se inquirirmos qual é a sua relação com qualquer determinação B, verificamos que B se caracteriza precisamente pela sua *não pertença* à esfera de A. É essa *não-pertença* que constitui B como B (quer dizer, como não-A). E é esta «exterioridade» ou esta alteridade em relação a A que constitui a condição de não haver ὁμοῦ (com tudo o que vimos que isso implica). Quer dizer, de todo o modo, ao fixar um cavalo que é castanho, que é resistente, que existe num determinado tempo, etc., cada uma destas determinações está e tem de estar constituída de tal modo que  $A \neq B$  ( $B = \text{não-A}$ ),  $A \neq C$  ( $C = \text{não-A}$ ),  $B \neq C$  ( $C = \text{não-B}$ ), etc. Expressamo-lo dizendo que não há ὁμοῦ – que há «extraposição». Mas, por outro lado, ao ver o cavalo como castanho, como resistente, etc., a estrutura da tese que assim fica constituída envolve justamente a negação daquilo que acabámos de chamar «extraposição», quer dizer,

envolve ὁμοῦ, envolve coincidência de A e de não-A. É isto que Aristóteles expressa no *De Anima* quando, falando da σύνθεσις (quer dizer, da síntese do não-idêntico), diz que a σύνθεσις é sempre também ao mesmo tempo uma διαίρεσις<sup>21</sup>. Quer dizer, mesmo que tendamos a não notar, toda e qualquer *predicação* – mesmo aquelas que nos parecem livres de qualquer problema e não entrem em qualquer espécie de conflito com o axioma de contradição – implica, de facto, uma coincidência do sim e do não, do εἶναι e do μὴ εἶναι e tem, por isso, no seu cerne um momento de ὁμοῦ, de conflito de determinação (de curto-circuito de identidade) que, vendo bem, não estamos em condições de «deslindar». É um facto que tendemos a ver os dois casos citados (o caso do cavalo, que é um sapato, que é o mar, etc. e o caso do cavalo que é castanho e é resistente, etc.) como muito diferentes. Isso terá as suas razões. Mas, vendo bem, essas razões não passam por só num caso haver coincidência do «sim» e do «não» (do A e do não-A). Há coincidência dessa ordem *nos dois casos* e, na verdade, em nenhum deles menos do que no outro.

Aristóteles, que chama a atenção para a questão do ὁμοῦ, também não foca este ponto – que acaba por pôr em causa todo o modelo de fixação das identidades e diferenças (na verdade, todo o modelo, toda a «sintaxe» de determinações que habitualmente vigora na apresentação de que dispomos). Mas, seja como for, o próprio Aristóteles põe em evidência que a própria estrutura de um acto téctico tem de ter a forma da tese de um ὅπερ εἶναι e fica posta em causa pela intromissão do ὁμοῦ. E, mesmo que Aristóteles não chame a atenção para isso (e tente canonizar as formas da síntese do não-idêntico que estão consagradas na estrutura da apresentação em que damos connosco), na verdade, a estrutura formal daquilo que corresponderia à plena observância do axioma de contradição e à completa eliminação do ὁμοῦ seria, justamente, algo como uma multiplicidade de determinações constituídas de tal modo que cada uma fosse aquilo que é e nada mais. Por outras palavras, um complexo de determinações em completa consonância com o axioma de contradição, e efectivamente correspondente a uma completa eliminação do ὁμοῦ, equivaleria a um complexo de fixações puramente *tautológicas* de identidades simples (ou «atómicas»: de realidade constituída por um simples A que não é senão A, de um simples B que não é senão B, de um simples C que não é senão C, etc.)<sup>22</sup>.

---

21 Aristóteles, *De Anima*, cf. 430 b 3.

22 Nesse sentido, há algo de muito peculiar na forma como habitualmente reconhecemos a verdade do

Contudo, se compararmos este modelo formal com a estrutura da apresentação em que estamos constituídos, verificamos que esta fica muito longe de corresponder a este modelo. E fica muito longe de corresponder a este modelo porque, mesmo supondo que, no âmbito daquilo a que chamámos a «trama básica» de identidades e diferenças haja efectivamente unidades constituídas no modo do ὅπερ εἶναι, toda a apresentação de que dispomos está, como vimos, «montada» a partir da constituição de unidades complexas de segunda, terceira e quarta ordens, etc., que se caracterizam por envolverem constitutivamente a presença de ὁμοῦ (transgressão da não-identidade, um-no-outro do não-idêntico – precisamente aquilo que está implicado no fenómeno da síntese)<sup>23</sup>.

Ora, sendo assim, percebem-se melhor os contornos daquilo que se acha desenhado por Aristóteles em *Metafísica Γ* e também daquilo que caracteriza a estrutura fundamental da fixação das identidades e diferenças, tal como está em vigor na apresentação de que habitualmente dispomos (de tal modo que o que é desenhado por Aristóteles corresponde, no fundamental, ao recorte dessa mesma estrutura). O que caracteriza a trama em vigor na óptica habitual (e que é retratado por Aristóteles na sua discussão do axioma de contradição) situa-se, por assim dizer, *a meio caminho* entre o plano das puras identidades-que-são-isso-mesmo-que-são-e-mais-nada (o ὅπερ εἶναι) – ou o complexo de identidades puramente *tautológicas* que corresponderia à total eliminação de qualquer ὁμοῦ – e o ὁμοῦ total (o ὁμοῦ πάντα χρήματα no sentido estrito da expressão). E o que caracteriza este *a-meio-caminho* ou esta *posição intermédia* é qualquer coisa como uma *transgressão* contida, controlada, disciplinada do princípio de exclusão de ὁμοῦ que está em causa no *axioma de contradição*.

É justamente algo deste género que encontramos na trama de identidades e diferenças que procurámos focar e também no desenvolvimento da discussão aristotélica do axioma de contradição em *Metafísica Γ*: por um lado, a suposição de uma forma geral da identidade e da diferença, em virtude da qual tudo o que é é aquilo que é

---

axioma de contradição. Formalmente aceitamos que A não pode ser não-A. Mas, por outro lado, pelo menos uma grande parte das identidades em relação às quais reconhecemos a validade deste axioma, corresponde a identidades colectivas (e de segunda, terceira, quarta ordens, etc.) que estão internamente constituídas por ὁμοῦ. E, por outro lado, o ponto de vista em que reina esta homologação da impossibilidade de A ser não-A está montado sobre (e perpassado por) uma rede de nexos sintéticos em cada um dos quais um A é compreendido como algo a que pertence um B (quer dizer, algo que pertence à esfera de não-A).

23 Onde A e B, apesar de não-idênticos um ao outro, estão, ainda assim, *um-no-outro* (um no próprio curso do outro, a determiná-lo, etc.).



e não é aquilo que não é (ou seja, aquilo que podemos descrever, na linguagem de Aristóteles, como a trama do ὅπερ εἶναι); por outro lado, esta grelha de *admissão controlada do ὅμοῦ* (de determinadas formas de ὅμοῦ, que se tornam, por assim dizer, *canónicas* e que, por isso mesmo, não são percebidas como uma *sintaxe* do ὅμοῦ admitido<sup>24</sup>). Esta grelha de admissão controlada do ὅμοῦ faz que, por exemplo, um cavalo que seja ao mesmo tempo um pato e uma sombrinha, etc. ou algo que seja azul e ao mesmo tempo (no mesmíssimo ponto) também vermelho, amarelo ou verde sejam imediatamente percebidos como ὅμοῦ (e, portanto, como nada) e fiquem excluídas, como inadmissíveis, ao passo que um cavalo que é castanho e resistente, etc. (ou um cavalo que, enquanto cavalo – quer dizer, enquanto identidade colectiva – ao mesmo tempo é e não é as diversas componentes que o constituem) pareça perfeitamente admissível e não suscite qualquer espécie de problema.

### **§3 O ponto de vista científico e o ponto de vista natural**

#### **3.1 A dupla constituição da estrutura da identidade na apresentação natural**

Dos pontos antecedentes resulta que a apresentação que temos das coisas está como que «montada» sobre a dupla estrutura do regime de identidade e diferença. Por um lado, para que a identidade do que quer que seja se manifeste, é necessário que se diferencie (A não é B). Por outro lado, a própria diferença não faz sentido sem referência às identidades que opõe. Mas, sendo assim, acontece também que isto não significa de modo nenhum que aquilo que temos apresentado corresponda a uma mera multiplicidade de identidades «blindadas». Sucede, pelo contrário que, tal como as coisas nos aparecem, a identidade se encontra, em certa medida, «atravessada» por isso mesmo de que se diferencia. Ou seja, a determinação da identidade de A inclui também determinações pertencentes a não-A (há algo de B, isto é, de não-A, que se encontra presente em A) – o que corresponde, como vimos, a qualquer coisa como uma transgressão (controlada) do axioma de contradição. É também isso que permite a constituição de identidades colectivas de primeira, segunda, terceira e quarta ordem, etc.

<sup>25</sup>. Como vimos, este duplo plano de constituição de identidades e diferenças permite ao

---

<sup>24</sup> Insiste-se: que, por isso mesmo, não é percebido como ὅμοῦ.

<sup>25</sup> Como também permite todo o sistema de nexos de determinação correspondentes à *predicação*.

ponto de vista natural uma certa elasticidade na forma como se move no tecido da identidade e da diferença e reconhece identidades e diferenças. A trama desse tecido pode tornar-se ora mais «fina» (com marcação de unidades colectivas mais diferenciadas), ora mais «grossa» (com marcação de unidades colectivas mais abrangentes). Mas, vendo bem, tende a nunca abandonar o plano das unidades colectivas, ou seja, nunca se reduz a uma apresentação simples em regime de determinação puramente «tautológica» (tal que  $A = A$  e mais nada). Quer dizer, estando o tecido da identidade como que «estabilizado» no quadro de identidades colectivas, há a possibilidade de o «desdobrar», revelando no seu interior a mesma estrutura de teia e trama de identidade e diferença e fazendo aparecer complexidade onde parecia estar algo quase simples; mas, por outro lado, este tecido de identidades e diferenças também é passível de ser «dobrado», dissolvendo no seu interior as diferenças e reduzindo-se a um momento no quadro de uma unidade colectiva mais abrangente – onde se verifica a mesma estrutura de identidade e diferença. Qualquer identidade aparece enquadrada nesta forma de evidência natural. O que temos de averiguar agora é: qual o estatuto dessa evidência?

### **3.2 A evidência natural é uma captação que se tem como transparente**

As coisas existem e encontram-se expostas «aí» na sua visibilidade. O ponto de vista natural acede directamente às coisas, quer dizer, capta as coisas que se encontram aí sem que, para isso, tenha de fazer algum esforço – e isto porque basta abrir os olhos para que estes levem imediatamente às coisas e para que estas se imponham na sua visibilidade. Ver é entrar em contacto directo com isso que está aí, é captar no imediato o que se apresenta – sendo que essa captação das coisas na apresentação implica a delimitação de territórios. Quer dizer, a estrutura de identidade e diferença é correlativa da marcação de territórios e, desde logo, em dois sentidos: por um lado, estabelece a diferenciação entre o território daquele que percebe e o território das coisas percebidas; por outro lado, estabelece uma compartimentação do território das coisas na sua relação umas com as outras.

Isso que está aí é algo que se reconhece como sendo independente de mim, ou melhor, que se estabelece numa *diferença* relativamente a mim. Reconhecemos nas

coisas uma existência que lhes é própria, porque têm um território próprio que é independente do meu, i.e., um território que é «em-si», e que, por isso, subsiste para-lá-de-mim. É em virtude deste reconhecimento da diferença do em-si da identidade das coisas que aceitamos a subsistência independente das mesmas, subsistência essa que lhes confere uma continuidade no espaço e no tempo, um para-lá independente de mim. Mas as coisas não se diferenciam, na sua independência territorial, somente em relação a mim. As coisas diferenciam-se também *entre si*, i.e., são independentes umas relativamente às outras. Quer dizer, as coisas não se «arrastam» umas às outras – de modo que podem, por exemplo, ser movidas umas independentemente das outras, podem existir umas independentemente das outras, etc.

Mas, sendo evidente para o ponto de vista natural a estrutura de identidade e diferença das coisas (e a consequente marcação de «territórios»), aquilo que temos de averiguar é o seguinte: de que modo se encontra constituído o próprio ponto de vista no seu contacto imediato com as coisas?

O que verificamos é que se encontra constituído numa forma de «transparência». O ponto de vista natural é um ponto de vista dominado pela apresentação imediata de coisas à sua volta. Ou seja, reconhece que as coisas que se encontram aí lhe estão imediatamente dadas – sendo essa imediatez correlativa do facto de estarem dadas como evidentes. Trata-se, por isso, de um *estar-dado* que não se tem como problemático, antes supõe uma *transparência* ou concordância entre o ponto de vista que vê a coisa e a coisa vista. Quer dizer, a coisa tal como se apresenta no ponto de vista e a coisa tal como é em si mesma são, pelo menos no fundamental, um e o mesmo<sup>26</sup>. Desta *transparência*, correspondente à imediatez e à evidência de concordância entre o ponto de vista e as coisas que se lhe apresentam, resulta que a identidade das coisas não se apresenta naturalmente como um problema. As propriedades que o ponto de vista natural reconhece nas coisas são, pelo menos no fundamental, propriedades que ele encontra *nas próprias coisas* e que, por isso, lhes pertencem, não existindo assim

---

26 Note-se o peculiar sentido da restrição que aduzimos para tentar ver tão exactamente quanto possível a óptica espontânea que estamos a tentar descrever. Fizemos questão de acrescentar «pelo menos no fundamental» para exprimir que espontaneamente não se reclama que a correspondência ou a concordância seja *total*. Admite-se alguma margem de desvio ou de discordância. Acontece é que, por um lado, essa margem é deixada em indeterminação quanto aos aspectos que lhe podem corresponder (não se precisa exactamente quais), mas, por outro lado, não é deixado em indeterminação a *relação entre essa margem de «desvio» e a eficácia global* do acesso de que se dispõe. Sucede antes que está decididamente dado por assente que essa margem não é significativa e não compromete globalmente a eficácia (a transparência ou adequação) do acesso que, no fundamental, é *transparente* no sentido referido.

diferença significativa entre as propriedades das coisas e as propriedades que o ponto de vista reconhece nelas. Em suma, no ponto de vista natural, o verde da folha e o verde que eu vejo são uma e a mesma coisa.

### **3.3 A «territorialização» da evidência natural baseia-se no aspecto funcional da identidade**

Mas, sendo assim, por outro lado a trama de identidade e diferença que se encontra na base da transparência e da evidência natural é uma trama que tem em conta o aspecto funcional das coisas em relação a mim. As coisas não apenas se distinguem umas das outras. Para além disso, a sua diferença própria é considerada segundo o seu enquadramento num plano *pragmático*, no sentido em que tudo aquilo que aparece exerce uma determinada função. Tal função diz respeito a uma tensão de *uso* ou de *lida* que tem como pano de fundo um *desempenho vital* (o desempenho vital de quem está posto no meio das coisas e a quem todas elas se apresentam). Note-se que o *uso* não implica necessariamente a restrição da identidade das coisas a meros *utensílios*. A noção de utensílio privilegia a nossa acção sobre as coisas e não contempla um outro aspecto essencial da forma como estas podem interferir no campo da vida. A função das coisas encontra-se determinada num duplo sentido, não apenas pelas *acções* que me possibilitam (essas acções de que as coisas são objecto), mas também pela acção que podem exercer sobre mim (ou seja, pelo modo como as próprias coisas me podem afectar, i.e., pelo modo como posso ser sujeito passivo da acção delas sobre mim). Nestas circunstâncias, tanto a marcação de fronteiras entre as coisas quanto a fixação da sua identidade regula-se pela forma de interferência (n.b. do referido duplo modo de interferência) que exercem numa tensão de não-indiferença de mim mesmo *relativamente a mim*<sup>27</sup>. Assim, a identidade das coisas enquadra-se numa «cartografia» de proximidade ou distância segundo o interesse que por elas tenho. E faz parte dessa mesma identidade elas ocuparem um lugar (de relevo ou, pelo contrário, de indiferença – ou melhor, de uma multiplicidade de graus de relevo até à indiferença) em virtude da função que desempenham. De facto, o olhar que lançamos sobre as coisas está

---

<sup>27</sup> Este ponto é decisivo: o que dá o «mote» a todo este sistema de funções vitais é a não-indiferença de mim mesmo em relação a mim – a forma como quem está posto a assistir a tudo geralmente *não se limita a assistir*, antes está tomado por uma *dedicação a si*, por uma não-indiferença a si mesmo, em virtude da qual é *solidário consigo mesmo, cuida de si*.

silenciosamente habitado por uma «gramática» de «o que é?». Dito por outras palavras, o olhar é portador de quesitos que procuram delimitar e determinar o que é o quê e, neste sentido, fixar identidades. Ora, estes quesitos de delimitação e identificação são fundamentalmente quesitos *pragmáticos*, relativos a uma identidade *funcional*. Isso reflecte-se justamente no tipo de resposta que tendemos a dar quando temos de exprimir a identidade das coisas e dizemos «isto é algo que serve para». Em suma, a pergunta acerca da identidade de qualquer coisa requer, na sua resposta, um enquadramento funcional. De tal forma que a definição da identidade, ao procurar dar conta das propriedades categoriais, não se fica pela descrição das determinações «coisais», antes implica também (e de facto está fundamentalmente regulada por) determinações funcionais<sup>28</sup>.

Assim, a transparência da apresentação natural reveste as coisas de determinações «*excessivas*» em relação a elas mesmas (ao que são e têm independentemente da sua relação com a tensão pragmática de lida – de quem lida com elas). Isto é, o ponto de vista deposita nas coisas algo que não lhes pertence, mas que, no entanto, ele vê como fazendo efectivamente parte delas (e fazendo tão efectivamente parte delas quanto as determinações categoriais no sentido estrito do termo). Por exemplo, o cheiro de determinada planta, que nos faz sentir atraídos ou repelidos e que está marcado por essa propriedade relativa a quem o experimenta, é algo que o ponto de vista natural reconhece como pertencendo ao território próprio da identidade da planta e não ao ponto de vista. Uma cadeira tem uma identidade relativa à possibilidade que oferece de uma pessoa se sentar nela e não há nenhuma possibilidade de ver uma cadeira senão a partir da compreensão dessa possibilidade de uso que é a do sentar-se. Um animal com que nos cruzamos tem uma identidade marcada pela relação de forças entre ele e o «próprio» que o vê (de tal modo que faz parte da sua identidade o ser perigoso ou não perigoso, etc.)<sup>29</sup>.

---

28 As propriedades categoriais são determinações a que o ponto de vista natural recorre na fixação da identidade das coisas. No entanto, é necessário diferenciar ainda (no interior das propriedades categoriais) determinações «coisais» de determinações «funcionais». Aquilo que as diferencia é o facto de as determinações «coisais» dizerem respeito a propriedades das próprias coisas (em si mesmas, na sua própria posição), enquanto que as determinações «funcionais» dizem respeito a propriedades pragmáticas – propriedades específicas da relação que se tem com as coisas ou da relação que elas têm com a tensão de não-indiferença e o desempenho vital de quem se vê no meio delas, a ter de levar a cabo entre elas (*com elas, sob interferência delas*), as tarefas da sua própria vida.

29 Como aliás sucede com todas as coisas – uma das determinações essenciais com que sempre nos deparamos é precisamente aquela que tem que ver com o *grau de perigo* (ou da ausência dele) de que cada realidade se reveste. Todavia, este aspecto tende a ficar esbatido porque a generalidade das coisas

Assim, a identidade com que as coisas aparecem na minha vida está subrepticamente marcada por uma atribuição às próprias coisas de determinações «funcionais» que excedem as suas definições «coisais». Essas determinações «funcionais» têm que ver com aquilo que podemos descrever como toda uma rede de relações comigo. Mas essas determinações não estritamente «coisais» estão tão integradas no aspecto com que as coisas se apresentam que parecem *pertencer-lhes a elas mesmas* (e não resultarem de uma ligação com a tensão de não-indiferença de que eu próprio sou portador). Ou seja, existe uma evidência da identidade das coisas que toma como evidente o próprio facto de que a identidade das coisas se encontra co-determinada por determinações «funcionais» que eu mesmo «deposito» nelas.

Isto percebe-se facilmente, por exemplo, no caso da determinação das dimensões das coisas no espaço – quer dizer, naquilo a que habitualmente chamamos o seu *tamanho*. A fixação da dimensão real da identidade das coisas é correlativa de um fenómeno de proximidade ou distância das coisas relativamente ao meu corpo<sup>30</sup>. Neste sentido, existe uma intervenção na identidade das coisas que tem um carácter auto-referencial (o meu corpo como medida das coisas) mas que, no entanto, não tende a ver-se como tal. Ou seja, a dimensão real das coisas tende a ser fixada como sendo aquela com que as coisas me aparecem numa forma de desempenho vital (na ordem pragmática) que estabeleço com elas. A «dimensão canónica» das coisas é uma dimensão relativa ao uso na esfera de proximidade do meu próprio corpo. Assim, o meu corpo é sede de intervenção pragmática, fixando a identidade das coisas pela forma de intervenção que elas têm na minha vida.

---

aparece de tal modo que está globalmente dado por assente que não oferecem perigo. E só estas ou aquelas realidades, mais ou menos excepcionais, têm um aspecto mais vincado. Mas isso não significa que esta determinação não seja nuclear – acontece é que está globalmente dada por adquirida – pertence, por assim dizer, ao «meio» e, como tal, como tudo o que pertence ao «meio», não precisa de ser considerada em especial, torna-se inconspícua (o que não significa, de modo nenhum, que deixe de ser decisiva).

30 Quer dizer: a variação da distância faz que as coisas apareçam com diferentes tamanhos e todo o regime de fixação das diferenças está marcado pelo estabelecimento de qualquer coisa como uma dimensão-padrão – aquela com que as coisas se apresentam quando estão próximas de mim. É a antecipação dessa dimensão-padrão que faz que, mesmo à distância não vejamos, por exemplo, uma casa, uma pessoa, etc. como algo minúsculo (e a interferência dessa antecipação é tal que, se medirmos com o dedo o tamanho da «imagem» de uma casa ou de uma pessoa vistas à distância, ficamos surpreendidos com a descoberta de como é mais pequena do que parece). Mas, por outro lado, se virmos como é que, por sua vez, está definida a dimensão na visão próxima, apuramos que tem, sem dúvida, que ver com o sistema de relações dimensionais entre as diferentes coisas. No entanto, as dimensões fixadas na visão próxima não dependem apenas das relações entre as coisas, dependem também – e dependem fundamentalmente – da relação que têm com *o meu próprio corpo* que é, por assim dizer, a «régua» por que todas as coisas são medidas.

Aquilo que se depreende é que, independentemente do problema que possa surgir quanto ao teor real da identidade das coisas (daquilo que elas sejam em-si-mesmas), isso é algo que no ponto de vista natural se acha resolvido – em primeiro lugar porque a identidade das coisas se acha definida por uma necessidade de orientação pragmática e, pelo menos em parte, com recurso a determinações pragmáticas; em segundo lugar, porque essa mesma fixação pragmática do teor das coisas não se compreende a si mesma como meramente pragmática, mas sim como algo transparente e adequado, que pura e simplesmente reflecte as próprias coisas. Quer dizer, o ponto de vista vive-se naturalmente na ausência de consciência do carácter «acrescentado» (pelo menos de uma significativa parte) das determinações com que as coisas lhe aparecem.

A identificação das propriedades da identidade implica o «enquadramento» dessas mesmas propriedades na «lógica» pragmática que lhe subjaz – seja uma peça numa engrenagem mecânica, um número numa operação matemática, um conceito numa «lógica» do pensamento, uma sensação no mundo sensível, uma palavra na ordem do discurso, etc. Essa «lógica» (seja ela qual for) tem-se sempre como canónica, porque o ponto de vista a toma como medida adequada de tudo o que nela se enquadra. Assim, a própria «transparência» resulta do facto de o ponto de vista se tomar naturalmente como *canónico*, i.e., de se tomar como medida adequada de tudo o que aparece. Um ponto de vista *canónico* é um ponto de vista que, precisamente, presume que todos os pontos de vista, para verem adequadamente, têm de ver como ele vê<sup>31</sup>. Isto não significa que não admita que se possa ver de outro modo. Simplesmente, tratar-se-á de um ver que não vê bem, que não vê «como deve ser». Ou então, aquilo que efectivamente se admite não chega a entrar na própria evidência natural que temos das coisas. Por exemplo, voltando ao problema das dimensões, se alguém disser que as coisas têm efectivamente o tamanho reduzido com que aparecem ao longe, isso parecerá resultar de um qualquer defeito cognitivo. Mas, por outro lado, de certo modo nunca chego a deixar de ver as estrelas como pontos luminosos. Apesar de saber que esses pequenos pontos no espaço são sóis gigantes que se encontram a anos luz de distância, a verdade é que tal determinação «coisal» não afecta a determinação «funcional» que fundamentalmente regula a identidade das estrelas na evidência com que efectivamente se apresentam.

---

31 Ou seja, trata-se de um ponto de vista que atribui a si mesmo o estatuto de *cânon*.

Quer dizer, apesar de eu considerar essa possibilidade alternativa e de reconhecer como válida a tese que lhe corresponde, esse outro modo de ver não chega a entrar na minha evidência natural da identidade das estrelas.

Mas há ainda um outro aspecto determinante para a compreensão da funcionalidade com que as coisas efectivamente se apresentam e têm fixada a sua identidade. Para que exista enquadramento (do que aparece na «lógica» que lhe subjaz) a identidade tem de encerrar em-si-mesma as suas propriedades. Quer dizer, o ponto de vista pragmático reconhece as propriedades das coisas como algo que a identidade delas encerra em-si-mesma – as propriedades são vistas como propriedades *das próprias coisas*, no interior do respectivo território – do território muito bem delimitado e maciço de cada coisa. Este fechamento da identidade das coisas é determinante por dois motivos: primeiro, porque a «limitação» é fundamental para o enquadramento lógico-operatório; e, segundo, porque só assim se pode «desdobrar» a identidade e explorar aquilo que ela contém em-si-mesma, i.e., descobrir aquilo que lhe pertence e que, por isso, é próprio dela. Apenas porque a identidade tem um território próprio, um território delimitado, é possível manipulá-la, enquadrá-la e colocá-la numa relação «lógica». Mas isso é também o que permite diferenciá-la de outras identidades e, por isso, reconhecer-lhe um «lugar próprio» – o lugar que ocupa na relação que estabelece com outras identidades.

Em suma, o que caracteriza a óptica espontânea é um constelação de propriedades que, no que diz respeito à identidade e à diferença, se caracteriza fundamentalmente pelos seguintes traços. Por um lado, há qualquer coisa como uma trama de identidade e diferença, com as características de flexibilidade que se apontaram (constituição de identidades de segunda, terceira, quarta ordem, etc.; possibilidade de adopção de várias bitolas, mais finas e mais grossas, na marcação das identidades e diferenças relevantes, etc.). Por outro lado, este regime de fixações da trama da identidade e da diferença vê-se a si mesmo como absolutamente válido e inquestionável – como qualquer coisa que participa da transparência que caracteriza o acesso de que dispomos na sua relação com a realidade. Em terceiro lugar, sem que dê conta disso, a aplicação deste regime fundamental ou desta trama da identidade e da diferença está regulada por aquilo que podemos descrever como uma orientação pragmática. De tal modo que os princípios de fixação de identidade e de marcação de



diferença têm, em decisiva parte, que ver com a tensão de não-indiferença em relação a si mesmo (ao que será de si, etc.). Podemos mesmo dizer que onde as determinações captadas são determinações coisais no sentido mais estrito do termo, a sua captação e a sua integração no sistema das identidades e diferenças por que nos regulamos tem que ver com a relevância de que podem revestir-se do ponto de vista pragmático ou em relação à não-indiferença a si mesmo. Mas o facto de haver este condicionamento pragmático, tende a passar despercebido e não afecta a evidência de transparência. Da mesma forma que tende a passar despercebido aquilo que focámos quando considerámos a forma como se apresentam as estrelas: que a apresentação (sc. a trama de identidades e diferenças com que estamos em contacto) tem um carácter *pragmaticamente centrado* – quer dizer, está focada num *centro de relevância pragmática*, onde as identidades e diferenças estão desenhadas de forma mais precisa em tudo aquilo que tem que ver com a sua relevância funcional. Ao passo que tudo aquilo que carece de relevância funcional (ou tudo aquilo cuja relevância funcional não se percebe, não chama a atenção) está relegado para uma espécie de *periferia*, em relação à qual a nossa perspectiva no fundamental está *distraída*.

### **3.4 O ponto de vista científico como prolongamento do ponto de vista natural**

Como vimos, o ponto de vista natural prevê uma possibilidade de ampliação da identidade das coisas, i.e., prevê, já de si, que na identidade das coisas pode acontecer muito mais do que aquilo que se apresenta – reconhece que nela se pode esconder algo de diferente. Apesar de o ponto de vista natural se considerar transparente no acesso que tem às coisas, isso não significa que, dada a elasticidade da teia e trama que compõe o território das coisas (numa estrutura de identidade e diferença), ele não admita que existam «lugares» nas coisas (aspectos, propriedades, etc.) que não se achem imediatamente à mostra e que sejam mais difíceis de alcançar. Ora, é aqui que entra em cena o ponto de vista «*especializado*», i.e., o ponto de vista que amplia o tecido da identidade territorial das coisas, expondo aquilo que elas encerram e que tende a ficar oculto na própria apresentação natural. Este ponto de vista especializado é o ponto de vista científico. O que temos agora de tentar perceber é: em que consiste a

especialização do ponto de vista científico?, que mudanças introduz o ponto de vista científico, relativamente ao ponto de vista natural, na consideração que faz da estrutura de identidade e diferença do território das coisas?

Antes de mais, percebemos que o ponto de vista científico surge porque, de algum modo, o ponto de vista natural reconhece que há momentos na sua apresentação que podem ser «ampliados». O que isto quer dizer é que, apesar da evidência que se tem da identidade das coisas, há momentos regionais nessa mesma evidência (de determinada identidade) que são passíveis de ser melhorados na sua focagem, de tal modo que passem a revelar conteúdos ou determinações que não são visíveis naturalmente, aumentando assim o património cognoscitivo e também a própria compreensão que já se tem daquilo que está a descoberto na óptica natural<sup>32</sup>. No que diz respeito aos aspectos estruturais que temos vindo a seguir (aqueles que têm que ver com a estrutura da identidade e diferença), isto significa que a identidade contém em si mesma diferenças que tendem a ficar escondidas na sua apresentação natural. Ora, são precisamente as diferenças *dentro* da identidade que podem criar uma crise regional na apresentação natural da própria identidade. Note-se que este «escondimento» não produz uma crise geral no ponto de vista natural na apresentação que tem das coisas. No fundamental, a identidade das coisas tende a manter-se aproblemática. Acontece apenas que se passa a reconhecer a existência de «regiões» ainda não postas a descoberto «dentro» de um território que, no seu todo, é naturalmente evidente.

O ponto de vista científico surge, assim, como forma de análise específica de certos conteúdos da identidade das coisas que escapam ao ponto de vista natural. É uma espécie de olhar *incisivo* que perscruta e analisa determinados aspectos das coisas, i.e., investiga as coisas sob um ângulo preciso que põe em evidência um aspecto particular da identidade – focando a sua atenção, de cada vez, num conteúdo diferenciável que pertence a identidades já naturalmente reconhecidas<sup>33</sup>. Assim, aquilo que no ponto de vista natural se acha presente de forma *simultânea* e, por isso, se encontra indiferenciado, no ponto de vista científico é *alternativo*. Quer dizer, a mesma

---

32 Observe-se que, quando aqui falamos de «ampliação do tecido» das identidades e diferenças, nos estamos a referir tanto à reconsideração de coisas próximas quanto à focagem de regiões «interiores» que a organização do território pragmático funcional habitualmente deixa na periferia.

33 Ou a identidades que resultam do «desdobramento» de identidades naturalmente reconhecidas (o importante é que, de todo o modo, há um *fio de conexão* entre o *terminus ad quem* da transformação de perspectiva desenvolvida pela ciência e o complexo de identidades naturalmente estabelecido e que é aquele que se «habita», em que se vive).

identidade pode ser *analisada* por diferentes ciências segundo a forma de focagem específica de cada uma delas. Neste sentido, o ponto de vista científico lida com propriedades da identidade, mediante ferramentas especializadas que permitem ampliar a teia da identidade e descobrir nela diferenças específicas, de tal modo que se dão a ver conteúdos que não estão imediatamente dados no ponto de vista natural – embora se encontrem nele de forma confusa, no sentido em que correspondem ao acréscimo de determinação que a óptica espontânea sempre já admite como possível (e, nesse sentido, sempre já prevê).

Neste sentido, existe um corte entre o ponto de vista natural e o ponto de vista científico, porque esses conteúdos (sendo especializados) passam a ser vistos segundo uma «lógica» categorial que cada ciência em particular cria para si mesma. Se, no ponto de vista natural, a identidade das coisas se encontra fundamentalmente determinada pela função que estas exercem na minha vida, no ponto de vista científico encontra-se determinada pela função que exercem num determinado sistema de explicação ou inteligibilidade. E o que caracteriza de cada vez um sistema desta natureza é o facto de se constituir como uma abstracção, i.e., com categorias e «sintaxe» próprias, que se substituem às categorias (da «lógica») do funcionamento natural. Tal substituição requer a criação de novas referências categoriais que vão servir para a especialização do ponto de vista – referências essas que são em grande parte estranhas ao ponto de vista natural. O que acontece é que a introdução de tais categorias (dizendo respeito a uma lógica especializada<sup>34</sup>) cria como que «secções» na análise das identidades naturalmente desenhadas na óptica pragmática. Assim, as diferentes ciências florescem como forma de dar conta de diferentes aspectos do mesmo. Desta forma, as ciências reconfiguram e voltam a reconfigurar o território da identidade das coisas, ora eliminando, ora criando novas determinações e novos campos de determinações. As diferentes ciências surgem assim como forma de *completação* (com um carácter complementar) das «regiões» menos claras inscritas nas estruturas fundamentais da apresentação pré-científica. Todavia, aquilo que nalguns casos começa como forma de *completação* acaba por assumir proporções tais e com tal margem de emancipação que se «*insubordina*» contra o enquadramento pré-científico e acaba por pôr em causa pelo menos uma significativa

---

34 Este processo de seccionamento é muito nítido na descrição aristotélica da génese das ciências que seccionam, por ἀφαίρεσις, o todo confuso (συγκεχυμενον) e acham os campos de determinação correspondentes às secções de ἀφαίρεσις (o campo correspondente ao ἡ A, ao ἡ B, ao ἡ C, etc.). Veja-se em especial Aristoteles, *Metafísica*, IV.

parte das suas suposições ou assentamentos. Veja-se, por exemplo, de entre muitos outros aspectos que se podem citar, a sugestiva descrição de B. Russell:

If we were not much higher than an electron, we should not have this impression of stability, which is only due to the grossness of our senses. King's Cross, which to us looks solid, would be too vast to be conceived except by a few eccentric mathematicians. The bits of it that we could see would consist of little tiny points of matter, never coming into contact with each other, but perpetually whizzing round each other in an inconceivably rapid ballet-dance. The world of our experience would be quite as mad as the one in which the different parts of Edinburgh go for walks in different directions. If – to take the opposite extreme – you were as large as the sun and lived as long, with a corresponding slowness of perception, you would again find a higgledypiggedly universe without permanence – stars and planets would come and go like morning mists, and nothing would remain in a fixed position relatively to anything else. The notion of comparative stability which forms part of our ordinary outlook is thus due to the fact that we are about the size we are, and live on a planet of which the surface is not very hot.<sup>35</sup>

O distanciamento da óptica científica em relação à óptica espontânea pode, assim, ir muito longe e subverter em larga medida as próprias categorias e os assentamentos da óptica pragmática e do seu sistema de identidades e diferenças. Mas, independentemente dos *cortes* que o ponto de vista científico possa introduzir relativamente ao ponto de vista natural, verifica-se que, simultaneamente, mantém uma espécie de *continuidade funcional* em relação a ele. Ou seja, independentemente de se produzirem novas reconfigurações das determinações territoriais da identidade das coisas, e independentemente da significativa margem de «insubordinação» que essas novas apresentações científicas tragam em relação ao «edifício» do reconhecimento pragmático, o que acontece é que, em diversos aspectos, o modelo de fundo tende a permanecer o mesmo.

Ora, aqui interessa-nos em especial um ponto decisivo que tende a preservar-se inalterado. A estrutura base de identidade e diferença das coisas, a composição daquilo a que chamámos a «trama» de identidades e diferenças, tal como se encontra presente no ponto de vista natural, *mantém-se*. Ou seja, o ponto de vista científico é, também ele, um ponto de vista que se vem inscrever na *elasticidade* dessa trama. E a evasão que representa em relação à óptica natural pode muito bem (e na verdade tende a) não ser uma evasão no que diz respeito a este aspecto. Ou seja, neste ponto crucial, o tecido da

---

35 Bertrand Russell, *ABC of Relativity*, 4<sup>th</sup> ed., Routledge, London, 1993, pp.12-13.

apresentação científica pode (e, na verdade, tende a) ter a mesma estrutura de fundo (de identidade e diferença) que o tecido da apresentação natural. De sorte que as perspectivas desenvolvidas pelas ciências põem em questão estas e aquelas identidades, estas e aquelas diferenças, mas não a própria «malha» da identidade e da diferença, que continua a valer como *livre de qualquer problema*, como válida e transparente, no sentido oportunamente referido.

## **§4 A fragilidade da tese de evidência**

### **4.1 A fuga do apresentado na apresentação**

Aquilo que procurámos pôr em evidência foi que tanto o ponto de vista natural quanto o ponto de vista científico têm, no fundamental, a mesma forma de evidência relativamente à estrutura de identidade e diferença das coisas. Mais: caracteriza-os uma forma de pretensão de transparência em relação àquilo mesmo que aparece – uma pretensão de transparência segundo a qual *o que aparece* ao nosso ponto de vista coincide, no fundamental, com as determinações das próprias *coisas*, tal como são independentemente da apresentação de que dispomos. Isto não impede a existência de «bolsas» ou «regiões» que são percebidas como não sendo claras na apresentação da identidade das coisas e que vêm posta em causa a determinação da(s) sua(s) identidade(s) e da(s) sua(s) diferença(s). É nisso que consiste o «avanço» ou a progressão do ponto de vista natural para um ponto de vista científico. Simplesmente, essas mesmas «bolsas» ou «regiões» inserem-se num quadro mais vasto que as «situa» e que se mantém, ele próprio, livre de qualquer problematização. Aquilo que agora temos de tentar perceber é o seguinte: qual o estatuto dessas mesmas «regiões problemáticas» dentro do «território aproblemático» da identidade das coisas?

A primeira coisa que se manifesta é que essas «bolsas» ou «regiões» se caracterizam por porem a apresentação em contacto directo com a evidência da *fuga* de algo que tem lugar dentro de si mesma. Ou seja, a apresentação reconhece-se como sendo passível de não apresentar inteiramente aquilo que nela se encontra presente. Mas quais são as consequências que resultam do reconhecimento da fuga deste *algo* que se encontra presente?

As consequências são, por um lado, a evidência de que não nos encontramos numa situação de acesso ilimitado àquilo que aparece, mas, por outro lado, de que também não nos encontramos inteiramente reduzidos aos limites do acesso disponível, sem qualquer relação com aquilo que se situa para lá deles. Ou seja, acontece simplesmente que temos notícia de que há algo *para lá* daquilo que propriamente nos aparece. Isto leva a que o ponto de vista esteja tomado por uma tensão de remissão explícita ou implícita que o põe em contacto com aquilo que se encontra *para lá* dele. Assim, o reconhecimento da *fuga* do apresentado é *mobilizador* do ponto de vista. Pois percebe-se que há algo *na* apresentação (e não fora dela) que se *esquiva* a aparecer. Mas qual o estatuto deste *para lá* que se encontra de certo modo *dentro*?

Este *para lá* tende a constituir-se como um *conteúdo* em falta que, apesar de não se encontrar exposto, se pode procurar e encontrar. Ou seja, a mobilização do ponto de vista (relativamente àquilo que se reconhece como estando ainda em falta) deriva do reconhecimento, dentro do seu próprio âmbito, de uma margem de defeito na determinação dos conteúdos apresentados; margem essa que pode ser preenchida por «aquisições» ou por alargamento do património cognoscitivo. Daí resulta que as próprias ciências se constituam como prolongamentos ou expansões do conhecimento, a respeito de «regiões percebidas como problemáticas» no próprio âmbito da apresentação natural.

#### **4.2 O colapso da evidência da identidade na apresentação natural é regional**

Ao reconhecermos que a identidade das coisas não se reduz àquilo que de cada vez delas temos, percebemos que, apesar de transparente, a nossa apresentação corresponde a um ângulo, i.e., tem um carácter parcial. Por isso, o nosso ponto de vista sabe que pode perspectivar o mesmo de muitos ângulos diferentes e que, de cada vez, o ângulo que toma terá de ser, por sua vez, cego para uma multiplicidade de outros ângulos. Note-se que o que importa aqui focar não é que o ângulo do ponto de vista seja cego relativamente a uma infinidade de outros pontos de vista possíveis diferentes do seu. O que está em causa é o próprio ponto de vista poder «desdobrar-se» a si mesmo numa série de outros pontos de vista diferentes a respeito do mesmo. Ou seja, o nosso ponto de vista admite a possibilidade de que a *mesma* identidade possa ser vista à luz de

uma multiplicidade de ângulos *diferentes*. Ora, isto leva a pelo menos um certo reconhecimento de que a identidade se encontra (na sua apresentação) condicionada pelo ângulo a partir do qual é, de cada vez, perspectivada. O próprio ângulo de perspectiva introduz diferenças na identidade, em relação a outros ângulos igualmente possíveis.

São múltiplos os modos em que isto pode ocorrer, por um lado, pode estar em causa o ângulo espacial, mas também o ângulo temporal. Ou seja, o *mesmo* aparece como *diferente* não apenas quando falamos de condicionamento de perspectiva espacial (uma *simultaneidade* de perspectivas diferentes sobre o mesmo), mas também temporal (uma *sucessão* de perspectivas diferentes sobre o mesmo). Mas é assim também no que diz respeito às diferenças de perspectiva entre as pessoas, aos vínculos de interesse, a diferentes perspectivas disciplinares, etc.

O reconhecimento de que o *mesmo* é passível de ser visto como *diferente* pode gerar um conflito interno no nosso ponto de vista, quando este procura determinar, se assim se pode dizer, a «essência» da identidade – e que é que há no cruzamento destes diferentes pontos de vista (ou que é que há, se se tentar decantar estes diferentes ângulos ou encontrar o que corresponderia à conjugação de todos eles). E isto por diversas razões e até mesmo porque o nosso ponto de vista é confrontado com conteúdos de determinação *ambíguos* – mais: por conteúdos que não apenas podem ser diferentes entre si mas, além disso, podem inclusivamente ser contrários ou até contraditórios.

Tudo isto é susceptível de gerar uma significativa margem de insegurança em relação a algo que espontaneamente tende a ser evidente – a identidade das «coisas». Desta forma, é a própria pretensão cognoscitiva da apresentação natural que pode ficar como que posta em causa. E isso significa uma instabilidade de certo modo ainda maior do que aquela que corresponde ao arranque das disciplinas científicas. Mas, sendo assim, a questão está em saber que alcance e consequências tendem a ter estes fenómenos de perturbação ou indecisão do ponto de vista relativamente àquilo que percebe como sendo problemático ou ambíguo na determinação das propriedades da identidade e da diferença. Corresponderá esta perturbação a um colapso ou supressão total da *ontologia natural* que se encontra constituída na evidência da apresentação das coisas?

A resposta é negativa. Não cabe aqui analisar os «mecanismos» de

pressuposição que condicionam a nossa perspectiva quando se vê assaltada por dificuldades que a põem em causa em significativos aspectos daquilo que desprevenidamente toma por assente. Mas importa ter presente que, mesmo quando – pelo seu sentido – as dificuldades detectadas são de maior alcance e pareceriam ser já de molde a provocar qualquer coisa como uma crise abrangente, uma grande parte das pressuposições fundamentais tende a manter-se silenciosamente subtraída às dificuldades que já se detectam. E aqui o que em particular nos interessa diz respeito, como se disse, à estrutura fundamental (à «sintaxe») da identidade e da diferença. Independentemente da ordem de grandeza dos problemas que se reconheçam (e mesmo que o alastramento desses problemas faça sentir sérias dificuldades na determinação concreta das identidades e diferenças), tende a manter-se *intacta* a pressuposição do próprio *modelo fundamental da identidade e da diferença* e a compreender-se as dificuldades como dificuldades relativas à sua aplicação concreta, não ao próprio modelo enquanto tal. De tal modo que a própria projecção da incógnita correspondente à resolução das dificuldades detectadas silenciosamente dá por assente que ela corresponderá, de todo o modo, a uma *variação* (ou uma conformação específica) do modelo pressuposto.

#### **4.3 O problema de inteligibilidade quanto à estrutura de suporte do apresentado**

Entretanto, para percebermos melhor o que está em jogo em tudo isto, é preciso focar um pouco mais detidamente as estruturas de composição da apresentação em que nos achamos constituídos, aquilo a que podemos chamar os nexos de suporte que constituem, por assim dizer, o seu *travejamento* interno e os diferentes tipos de problemas (os tipos fundamentais de fragilidade) a que se acha exposta. Consideramos tudo isto já tendo em conta em especial o caso da identidade.

Concentremo-nos, antes do mais, na questão do *suporte* (da sustentação, do desempenho de funções de apoio).

Se considerarmos as identidades colectivas (e o sistema de identidades colectivas) que, como dissemos, constituem o plano em que habitualmente se acha estabilizado o nosso olhar, verificamos que este tipo de apresentados está constituído de



tal modo que refere sempre já as identidades de malha mais fina (ou a rede de identidades e diferenças de malha mais fina) que constitui o seu interior. Se, por outro lado, considerarmos esta rede de malha mais fina, verificamos que ainda corresponde a um complexo de identidades colectivas (ou a uma malha de identidades e diferenças num registo ainda sintético – diferente daquele que corresponderia a uma multiplicidade de puros momentos de ὅπερ εἶναι). De tal modo que também esta multiplicidade de apresentados refere uma malha ainda mais fina de identidades e diferenças, que constitui, nesta medida, o seu suporte. Ou seja, aquilo que, num sentido, desempenha funções de suporte, pode muito bem ser, noutro sentido, algo *suportado* por apresentações (e apresentados) mais elementares.

Nesta ordem de dependência ou de suporte, aquilo que em última análise desempenha as funções de suporte (se assim se pode dizer, de *suporte básico*) é a rede mais fina de identidades e diferenças (quer dizer, aquilo que corresponderia ao pré-sintético). O problema está em que, quando dirigimos o nosso olhar em direcção a este registo elementar (o mais elementar de todos) há dificuldade em encontrar aquilo que lhe corresponde – regista-se um fenómeno de *fuga*, da ordem daquele que se referiu anteriormente. Quer dizer: é difícil encontrar o *simples*, desfazer o quadro de complexidade em que naturalmente nos achamos depositos. Poderia distraidamente supor que não é assim, representar algo e conferir-lhe o predicado da *simplicidade*. Mas aquilo que mesmo nesse caso representamos não é propriamente o efectivamente simples, mas apenas algo que confusamente se presume tal e que a própria falta de acuidade da forma como representamos leva a aceitar como tal.

Esta é uma componente fundamental dos mecanismos de «suporte» que estão em funções na «montagem» da apresentação de que dispomos e como condições para a subsistência de «bolhas» em que a evidência natural se mantém de pé, mesmo quando já se detectam problemas a respeito da questão da identidade e da diferença. Pois pode muito bem acontecer que os problemas detectados digam respeito à esfera das identidades *colectivas* de terceira, quarta ordens, etc., e deixem absolutamente incólumes as regiões de malha mais fina.

Mas isto ainda não é tudo – e em certo sentido deixa escapar o essencial. E a razão está em que, para além deste, há um outro «mecanismo» fundamental de pressuposição que aqui também desempenha um papel essencial.

Esse outro «mecanismo» de pressuposição ou de suporte tem que ver com o assentamento fundamental ou com a pressuposição fundamental do *próprio modelo* ou da própria compreensão da identidade e da diferença. Por outras palavras, para além dos próprios nexos de sustentação que resultam do próprio modelo ou que estão desenhados no próprio modelo, há um decisivo nexo de sustentação ou de suporte em virtude do qual tudo aquilo que aparece na apresentação de que dispomos (não apenas as componentes que, segundo o modelo, ocupam uma posição derivada, mas também aquele que, segundo ele, ocupam uma «posição» de base) depende do próprio modelo global de compreensão da identidade e diferença enquanto tal.

Ora, toda esta segunda modalidade fundamental de pressuposição ou de exercício de funções de suporte cria condições para que o reconhecimento ou a detecção de dificuldades em matéria de identidade e de diferença se produzam só num âmbito circunscrito e deixando de pé, fora dele, a evidência (a pretensão de eficácia) própria da óptica natural. Pois pode muito bem acontecer que os problemas detectados toquem apenas estes e aqueles aspectos da trama de identidades e de diferenças – e, ao limite, até pode acontecer que afectem *todos* os seus níveis – mas de tal modo que na verdade digam apenas respeito à *aplicação* do modelo e o deixam absolutamente «de pedra e cal» (com o resultado que assinalámos: a própria projecção de algo que ultrapassa as dificuldades detectadas *presume* o modelo e procura algo na verdade concebido «à sua imagem e semelhança»). De tal modo que o *novo* concebido em resultado da detecção de tais problemas só será novo em relação a aspectos derivados. Pois a própria compleição fundamental da identidade e da diferença será exactamente a mesma que na sua óptica habitual.

É *grosso modo* este o quadro de níveis mais ou menos profundos de pressuposição que podem intervir na «montagem» da nossa perspectiva e que podem dar abrigo à subsistência na óptica natural de evidência a respeito do quadro da identidade e da diferença, mesmo quando a detecção de dificuldades e problemas já se começou a produzir e até a alastrar.

Acontece, entretanto, que a consideração deste aspecto não é suficiente e precisa de ser completada com a focagem de um outro aspecto cuja consideração permite, aliás, perceber também um outro problema de pressuposição (de subsistência de evidência a respeito dos elementos fundamentais ou de suporte). Esse outro aspecto diz respeito à

própria natureza das dificuldades que podem surgir ou da forma como pode ser posta em xeque a evidência natural a respeito da identidade e da diferença.

Se nos reportarmos àquilo que designamos como o próprio *modelo* da identidade e da diferença (que está suportado em todos os níveis de composição da apresentação em que nos achamos constituídos – e tanto quer dizer também daquilo que se encontra apresentado nela), as dificuldades que são susceptíveis de o pôr em xeque dizem respeito à possibilidade de na verdade as coisas não se passarem como o modelo em causa fixa. Quer dizer, é possível que o modelo não tenha aplicação onde pretende tê-la; é possível que haja outras formas de constituição da identidade e da diferença<sup>36</sup>. Tudo isto de tal modo que a vigência universal do modelo em causa na forma como vemos as coisas esconde essas outras possibilidades, faz que apliquem indevida e erroneamente este modelo onde não é adequado, etc. Em suma, a nossa compreensão fundamental da identidade e da diferença (o próprio *modelo* que lhe corresponde e que tentámos bosquejar nas páginas precedentes) pode ser *errado* – uma forma de compreensão das coisas que domina no nosso ponto de vista, mas de que não há correspondência «fora dele», na «própria realidade» a que tem a pretensão de se aplicar (ou a respeito da qual sustenta pretensões de validade). E isto ou porque o modelo não tem aplicação legítima em determinadas regiões da realidade ou – no limite – porque afinal não tem aplicação legítima nenhuma.

Esta última possibilidade pode parecer extrema – e em certo sentido é-o. Mas noutro sentido não. Com efeito, mesmo quando se admite tal possibilidade (i.e., mesmo quando o afastamento em relação à evidência natural vai a este ponto), tende a supor-se que, seja como for, o modelo espontaneamente adoptado em relação à questão da identidade e da diferença goza de *plena inteligibilidade*, não envolve nenhum problema de peso nesta matéria. Ou seja, admite-se a possibilidade de o modelo em causa ser *errado*, mas, no preciso momento em que se admite isso, pressupõe-se que ele é perfeitamente *compreensível* em todos os seus elementos fundamentais e exclui-se qualquer significativa dificuldade quanto a este ponto. Ora, este é um importante elemento de suporte da evidência natural (que não se limita a adoptar um determinado modelo e a pressupor a sua validade, antes tem também como importante esteio a

---

36 O que, nesse sentido, só muito impropriamente ficam referidas se falarmos delas como *identidades e diferenças* (porque qualquer menção destes conceitos acaba por introduzir subrepticamente o modelo em relação ao qual está em causa o cabimento de alternativas).

evidência de «eficácia compreensiva» – a evidência de que se compreende muito bem o teor do modelo adoptado<sup>37</sup>.

Mas o que é que significa haver problema de inteligibilidade – e até que ponto podem ir esses problemas de inteligibilidade (ou seja, qual o seu alcance)?

Haver problema de inteligibilidade significa que, mesmo que o modelo seja perfeitamente válido e tenha aplicação legítima em todos os casos, sem excepção, a forma como se acha fixado no nosso ponto de vista não permite compreender bem isso mesmo que consigna. Ou, dito de outro modo, o modelo tem um determinado teor (fixa isto e aquilo, aponta para qualquer coisa como um ὅπερ εἶναι, mas ao mesmo tempo admite a possibilidade da síntese, de que o diferente se conjugue e os diferentes passem um pelo outro, etc.). Se, todavia, acontece que, ao tentar identificar-se que é que corresponde propriamente a essa pura identidade de algo simples consigo mesmo, não se encontra nada, antes se descobre que se trata de algo de que, na verdade, *não se faz a mais pequena ideia* (ou se acontece que, ao tentar compreender que é que está em causa na síntese – como é que um não-A pode estar em A –, essa presença do não-idêntico no não-idêntico ou esse ὁμοῦ acaba por revelar-se *equivalente a uma incógnita*), então o que se manifesta é que a evidência habitual da plena inteligibilidade, na verdade, carece de fundamento. Tal como também carecerá de fundamento a subsistência dessa mesma evidência natural de inteligibilidade do modelo da identidade e da diferença, quando se percebe que o modelo em causa é frágil no que diz respeito à sua pretensão de validade, etc.

Aquilo com que estamos a lidar aqui é a possibilidade de um fenómeno de *pseudo-evidência de inteligibilidade* – de uma evidência de inteligibilidade constituída de tal modo que não resulta de uma efectiva compreensão das determinações em causa, mas antes de uma *distracção* a seu respeito, de uma *falta de acuidade* (de tal modo que é essa falta de acuidade ou essa *distracção* que constitui a impressão de se perceber tudo). O que está em causa é, portanto, a exposição do nosso ponto de vista sobre a identidade e a diferença à possibilidade de uma forma muito peculiar de «fuga» ou falta de acesso. Pois não se trata de falta de acesso a algo que se situa para lá da esfera de

---

<sup>37</sup> O modelo podia estar adoptado e com plena pretensão de validade, mas de tal modo que, ainda assim, suscitasse problemas de inteligibilidade – e não fosse possível perceber sem dificuldade aquilo que fixa. Mas sucede que, pelo menos à primeira vista, não é nada assim: o modelo está adoptado, tem pretensão de validade irrestrita e *goza de evidência compreensiva*. E essa *evidência compreensiva* não fica posta em causa, antes se mantém *pressuposta*, quando se levanta questões de validade, se admite a possibilidade de o modelo envolver erro, afinal não poder ser aplicado a isto e àquilo, etc.

acesso de que se dispõe, mas sim da «fuga» disso mesmo que se acha inscrito nesse acesso (e na verdade, se assim se pode dizer, de algo com que o próprio acesso se acha «escrito»), pois permanentemente recorre à referida compreensão da identidade e da diferença, vê segundo ela, tem o apresentado montado sobre a base dela. E é isso mesmo (que, desse modo, constitui como que a «morfologia» e a «sintaxe» da apresentação de que se dispõe) que se revela susceptível de se revelar, afinal de contas, nem mais nem menos do que uma *incógnita* – algo que não se sabe bem a que é que corresponde.

Numa palavra, o que está em causa na questão da inteligibilidade é a possibilidade de o acesso em que estamos constituídos (o acesso que somos) descobrir que afinal desconhece a própria linguagem que fala e na verdade não percebe o que diz.

## **§5 A ontologia crítica e a sua fragilidade**

### **5.1 O ponto de vista filosófico como ponto de vista crítico**

Considerar toda esta ordem de problemas a respeito da questão da identidade e da diferença é tarefa filosófica. Isso não significa necessariamente que todos os empreendimentos filosóficos se debatam com eles. Significa, sim, que há um nexos entre estas questões relativas ao próprio modelo de base que subjaz a toda a compreensão da identidade e da diferença e o sentido (também poderíamos dizer: as «obrigações») do inquérito filosófico enquanto tal. Mas expliquemo-nos melhor.

Quando dizemos que o confronto com o complexo de problemas citados é tarefa da filosofia, o que temos em mente é a forma como faz parte do projecto da filosofia (ou da ideia de filosofia) a constituição de qualquer coisa como um ponto de vista *crítico*, que reveja e verifique até à raiz os fundamentos, a legitimidade e o alcance da forma como está constituído. Desde os primórdios que a filosofia está ligada a este ideal crítico, tem por inerência um ideal crítico; põe-se por inerência sob uma *exigência* crítica. Ora, sendo assim, resulta claro a partir do que dissemos, que semelhante projecto crítico não pode ser levado a cabo (a exigência crítica a que a filosofia se submete não pode ser cumprida, satisfeita) sem um confronto com a questão da evidência natural sobre a identidade e a diferença – sem uma evidência dessa

compreensão (e, na verdade, sem uma verificação dessa evidência ou dessa compreensão que leve em conta todos os aspectos que referimos).

É bem verdade que não poucos empreendimentos de natureza filosófica (e até mesmo empreendimentos que se põem *expressamente sob uma exigência crítica*) não chegam a focar a questão da identidade e da diferença, nem a indagar o regime de compreensão em que naturalmente estamos «instalados» a seu respeito e muito menos desenvolvem qualquer iniciativa de verificação deste regime. Mas isso significa apenas que *deixam a desejar* na execução do seu programa (quer dizer, não compreendem bem as suas implicações, não identificam bem tudo o que é preciso para o realizar efectivamente e, por isso, também não o cumprem). Numa palavra, trata-se de empreendimentos filosóficos, de tentativa de realização de um programa *crítico*, que são infiéis ao seu próprio projecto e que acabam por corresponder também eles a formas de ponto de vista não crítico.

Mas, sendo assim, que é que a filosofia – a tentativa de construção de um ponto de vista crítico – teria de tentar fazer em relação à questão da identidade e da diferença?

Por um lado, a tarefa que lhe cabe é a de produzir um levantamento tão preciso e completo quanto possível de qual o regime de compreensão da identidade e da diferença em que espontaneamente estamos constituídos e segundo o qual se nos apresenta aquilo que se nos apresenta. O que fizemos acima vai justamente nesse sentido, ainda que constitua apenas um bosquejo. Esta tarefa é decisiva e envolve aquilo de que tudo depende. Pois, por outro lado, se o levantamento não for produzido de forma adequada e não focar atentamente todos os aspectos relevantes, fica comprometida a segunda tarefa fundamental – a tarefa de verificação – a respeito da qual também se põe o problema de conseguir realizá-la sem deixar de fora nenhuma possibilidade relevante – i.e., sem que escape nenhuma possibilidade de a compreensão ou a evidência natural (aquela a que chamámos o «modelo» natural da identidade e da diferença que está instalada no modo como vemos) ser problemática e consentir alternativa ou ser posta em causa, seja de que forma for. Só se a prova a que for sujeita tiver condições para se garantir como completa (e possa excluir o cabimento de qualquer ângulo cego) é que a óptica natural sobre a questão da identidade e da diferença poderá ser confirmada e *legitimada de forma crítica*. O que nos leva a uma terceira tarefa que a filosofia (a tentativa de constituir um ponto de vista *crítico*) terá de tentar cumprir – mas justamente só no caso de a

verificação (a segunda tarefa) der um resultado *negativo* e a compreensão ou evidência natural sobre a identidade e a diferença, se assim se pode dizer, «não passar no exame». Nesse caso, o que se verifica é que a «ontologia natural» (essa «pedra angular» da ontologia natural que é a ontologia da *identidade e da diferença* – e, portanto a ontologia natural) tem «pés de barro» e que há uma ontologia *por constituir, por pôr de pé*. E a tarefa do empreendimento filosófico sc. do *projecto crítico* (no sentido próprio e forte do termo) é tentar satisfazer a exigência crítica, lançando mãos à obra de construir uma *ontologia da identidade e da diferença* capaz de ultrapassar os problemas detectados no procedimento de verificação (e que se possa garantir como sendo *à prova de verificação*)<sup>38</sup>. Se isso não for possível (quer dizer, se o propósito de constituição de qualquer coisa como uma *ontologia crítica* da identidade e da diferença – uma ontologia que esclareça efectivamente todo o quadro de problemas que se põem a respeito da identidade e da diferença não for possível), então a tarefa da filosofia é marcar bem qual a situação em que efectivamente se está, com tudo o que tiver de opacidade e de incerteza. Por outras palavras, nesse caso o que é próprio do *projecto crítico* (o que satisfaz a exigência crítica que está no seu cerne) é marcar ou balizar bem a *insuficiência* da perspectiva que se tem ou a que se chega, destruindo todas as pretensões de saber mais do que efectivamente se sabe (todas as ilusões de evidência, seja de evidência de validade, seja de evidência de inteligibilidade, etc.) e identificar tão precisamente quanto possível os problemas, as dificuldades, os focos de opacidade e de «perda de pé» que impedem a constituição de uma ontologia crítica e a plena satisfação, nesse sentido, do *projecto filosófico*.

## 5.2 O ponto de vista filosófico: corte e continuidade relativamente à óptica natural

---

38 E aqui há diversas combinações possíveis. Pode acontecer que a compreensão natural fique globalmente posta em causa ou porque a sua pretensão de validade se revela globalmente frágil ou porque oferece falta de inteligibilidade em todos os elementos que a compõem. Também pode acontecer que a compreensão natural sobre a identidade e a diferença só seja posta em xeque nalguns aspectos da sua composição ou em relação a algumas partes da esfera de aplicação relativamente à qual sustenta pretensões de validade. Consoante assim for, a tarefa de constituição de uma compreensão crítica da questão da identidade e da diferença (e, nessa medida, a tarefa de constituição de uma ontologia crítica) terá um correspondente recorte. Se só uma parte da ontologia natural se revela problemática, então a ontologia crítica conjugará a parte «sã» da ontologia natural e aquilo em que necessitar de ser corrigida. Se nada da ontologia natural «passar no exame», então a tarefa da ontologia crítica será tentar constituir tudo *de raiz*.

Importa ter presente tudo isto – por um lado, para perceber a amplitude dos problemas com que estamos a lidar e, por outro lado, também para perceber até que ponto pode ir o distanciamento relativamente à óptica natural (a *evasão* ou o *projecto de evasão* em relação àquilo que domina nela) e como esse distanciamento vai muito mais longe no caso da filosofia (ou melhor – insiste-se – no caso do *projecto filosófico* enquanto *projecto crítico*) do que na constituição das diversas disciplinas científicas e no contacto com os problemas que põem. Por maior que seja a adesão espontânea à óptica natural sobre a identidade e a diferença e à evidência de que habitualmente tende a revestir-se, o nosso ponto de vista está constituído de tal modo que é capaz de se aperceber de todo este quadro de possibilidades e de problemas e de conceber um *projecto* com as características daquele que acabámos de enunciar e que equivale nem mais nem menos do que à ideia de, em certo sentido, tudo se *refazer* de forma controlada, em regime de *verificação*, desde o começo.

Mas a questão está também em saber se é possível – se é possível uma tal *evasão*, se é possível uma *verificação* global como aquela de que se falou, se é possível constituir qualquer coisa como uma compreensão da identidade e da diferença em regime crítico, à prova de crítica. Em última análise, também pode acontecer que a realização de um tal *projecto* enfrente dificuldades que fazem que, de facto, acabe por não passar de isso mesmo: de um *projecto*.

Mas mesmo isto ainda não é tudo. Pois supõe, apesar de tudo, qualquer coisa como um quadro mais ou menos claro, onde seja possível formular o *projecto* em causa, tentar executá-lo, verificar até que ponto é exequível ou não, realizar o que for possível realizar, etc. Por outras palavras, a marcação de reserva que acabou de se fazer supõe que não estamos enredados em *opacidade* – e que o próprio confronto com o *projecto* em causa consegue de cada vez perceber muito bem onde está, que é que realizou e que é que deixou por realizar, etc. Mas, de facto, não é assim e essa suposição supõe mais do que na verdade estamos em condições de poder supor.

Com efeito, como se indicou, nada garante que o próprio levantamento do regime habitual seja completo. As características do nosso ponto de vista não permitem excluir que haja elementos que lhe escapam – e que esses elementos sejam decisivos. Do mesmo modo, quando se trata de pôr à prova a óptica habitual, também nada garante que a perspectiva da própria *verificação* não deixa subsistir ângulos cegos que a



comprometem (ângulos cuja co-consideração seria susceptível de fazer aparecer tudo a uma nova luz). E algo de equivalente vale também para a tentativa de constituição crítica da questão da identidade e da diferença – de uma ontologia crítica (e em especial de uma ontologia crítica da identidade e da diferença, no sentido referido). Numa palavra, tudo se passa num terreno muito mais *ambíguo* e muito mais *incerto* do que à primeira vista pode parecer. Sempre pode acontecer que aquilo que parece já uma perspectiva inteiramente desimpedida e de sinopse, na verdade, corresponder apenas a uma parte de um labirinto de perspectivas que a própria finitude do ângulo em que se está não permite reconhecer.

Ora, isto significa, como é óbvio, que a realização da exigência crítica está seriamente obstacularizada e que o nosso ponto de vista é ao mesmo tempo um ponto de vista *capaz de formular e compreender essa exigência* e um ponto de vista cuja forma de constituição *não parece fundada para lhe corresponder*. Isso não significa que em absoluto se possa dizer que nunca a satisfará (também seria preciso que estivesse constituído de outro modo para poder antecipar semelhante impossibilidade de forma legítima). Significa apenas que, pelo menos à partida, não está bem apetrechado para o efeito e que não se vê bem como poderá apetrechar-se para satisfazer eficazmente a exigência crítica e tudo o que ela implica.

Mas mais. Poderia ser assim e, no entanto, haver de qualquer modo *nitidez* em relação ao que se está e não se está em condições de fazer. Contudo, é justamente isso que não sucede. A opacidade, a falta de clareza com que nos debatemos, passa também por a opacidade e a falta de clareza *poderem muito bem não se manifestar enquanto tais* e produzirem a impressão de clareza, não-opacidade, suficiência, etc. Isso é assim, como vimos na óptica espontânea (onde, por exemplo, a falta de inteligibilidade pode ser vivida como plena inteligibilidade, ausência de qualquer problema, etc.). Mas é também assim na própria execução do projecto de «saneamento» crítico – designadamente no que diz respeito à questão da identidade e da diferença. Quer dizer, a própria execução do projecto crítico pode muito bem ser «vítima» daquilo que pretende eliminar. De sorte que, ao tentar realizar o projecto, tem a ilusão de conseguir levar a cabo muito mais do que efectivamente leva (ou porque julga executá-lo plenamente e na verdade só em parte o realiza, ou porque dos passos que, apesar de tudo, julga estar em condições de realizar na verdade não dá senão alguns).

Ora, entre outras coisas, isto significa que, se a filosofia (caso seja fiel ao seu projecto e à exigência de que é portadora) representa um muito mais radical corte com a óptica natural e qualquer coisa como uma *re-fundação* de toda a nossa perspectiva sobre a identidade e a diferença, por outro lado nada impede que – mais (e até mesmo muito mais) do que aquilo de que se tem consciência – a transformação de óptica introduzida pela análise filosófica deixe subsistir importantes elementos de *continuidade* com evidência natural sc. de permanência dela (subtraindo-se ao escrutínio crítico e introduzindo-se subrepticiamente no seu próprio curso). De tal modo que quer as iniciativas de verificação da óptica natural, quer as concepções alternativas a que estas dão lugar acabam por equivaler a meras *extensões* daquilo que desprevenidamente concebemos.

## **§6 Sobre a possibilidade de constituição de uma ontologia alternativa**

Daquilo que focámos anteriormente resulta que tanto o ponto de vista científico (no seu projecto de análise da estrutura de identidade e diferença das coisas), quanto o ponto de vista filosófico (no seu projecto de evidenciação e revisão crítica dessas mesmas estruturas) acabam por constituir ou poder constituir (embora em direcções diferentes) como que um *prolongamento do ponto de vista natural*. Para levarem a cabo os seus projectos de obtenção de determinação e inteligibilidade da identidade das coisas, produzem, por um lado, significativos *cortes* com o ponto de onde partem; mas, por outro lado, esses cortes não impedem a subsistência de uma *continuidade* de fundo com isso de que propõem afastar-se – a apresentação natural. Assim, tais pontos de vista apenas realizam parcialmente o seu programa. E isso que propõem «agarrar» continua, no essencial, a escapar.

### **6.1 O carácter ficcional dos conteúdos apresentados**

Uma vez que o problema da identidade se cruza com o problema da determinação de «conteúdos» ou daquilo que nos aparece (onde estes se revelam defectivos e deixam margem para questões acerca da identidade) bem como com o problema das próprias estruturas fundamentais de articulação em que todos os

conteúdos estão «montados» e se inscrevem (onde estas se revelam problemáticas), aquilo que cabe agora perguntar é: qual o estatuto de realidade disso que aparece?

O que primeiramente percebemos é que há algo da identidade que permanece em fuga. Mas, se há algo da identidade que permanece em fuga, então isso que de cada vez aparece é sempre já um *outro* que se sobrepõe ao *próprio* e, por isso, o esconde. Quer dizer, a apresentação que temos da identidade das coisas é uma apresentação em que aquilo que aparece se *faz passar por* – uma apresentação que não apenas esconde o próprio como, para além disso, se faz passar por ele. Neste sentido, podemos dizer que *isso* que aparece se mostra disfarçado, de tal modo que não se reconhece o disfarce como disfarce, antes se toma o disfarce como sendo o próprio. Todavia, este *fazer-se passar por* reveste-se de um aspecto peculiar. Pois não podemos entender esse «disfarce» da identidade das coisas como algo inteiramente diferente daquilo ou daquele que se esconde por detrás. O ponto de vista filosófico permite-nos compreender que esse disfarce, não sendo o *próprio*, nos remete internamente para *isso* que não sabemos o que é. Quer dizer, por um lado, reconhecemos que a identidade das coisas se encontra velada por máscaras; mas, por outro lado, a máscara é, em certa medida, uma expressão do próprio rosto. E isto porque a relação entre máscara e rosto é a de uma *continuidade interna* e não a de mero acrescento. Ou seja, a máscara não é um mero adereço que oculte o «verdadeiro rosto», ela consiste antes numa dissimulação interna do próprio rosto. Assim, a máscara é diferente do rosto que oculta, todavia, não é separável dele. Por isso, é através dela que o próprio rosto se expressa e, simultaneamente, é nela que o rosto se furta. Quer dizer, é a própria máscara que estabelece a tensão para o rosto que expressa e oculta. Desta forma, sendo o rosto o suporte da máscara e sendo a máscara inseparável do rosto (porque é uma expressão dele), qualquer tentativa de encontrar o rosto por detrás da máscara parece fracassar. E isto porque sabemos que a teia de identidade e diferença é elástica – de sorte que aquilo que encontramos por detrás das máscaras são ainda outras máscaras (i.e., outras expressões *diferentes* do *mesmo*) que, por sua vez, ocultam ainda outras máscaras. Ora, sendo assim, podemos tentar desmascarar indefinidamente *isso* que se esconde, *esse* rosto para que tendemos, que sentimos a escapar, que procuramos. Mas sabemos também que qualquer revelação poderá ter como resultado ainda e sempre uma máscara. O que implica então este reconhecimento de que aquilo que temos do rosto da identidade das coisas são

máscaras?

O que percebemos é que a realidade se encontra montada sobre determinações ficcionais, i.e., que o real se apresenta edificado (e, como tal, apresentado) numa estrutura de ficção.

O que importa desde já clarificar é o facto de real e ficção não poderem ser entendidos como polos opostos da apresentação. Quando dizemos que a realidade se encontra montada sobre determinações ficcionais, o que está em causa não é a determinação do valor de verdade da identidade das coisas fora de um ponto de vista que sobre elas incida (até porque tal seria impossível, uma vez que podemos alterar a visibilidade das coisas *dentro* do ponto de vista, podemos «alargá-lo», podemos até criticá-lo, mas nunca o podemos abandonar). Assim, o que nos importa é determinar o estatuto do real *no* ponto de vista, i.e., na apresentação que temos das coisas, e não num outro ponto de vista (ideal) que se possa considerar como estando mais próximo daquilo que as coisas sejam na sua realidade independente<sup>39</sup>.

Ora, o que isto parece significar é o seguinte: por maior que seja a proximidade relativamente a isso que tende a escapar, por mais próximos que nos encontremos do verdadeiro «rosto da vida» ou da «identidade sem máscaras», encontramos-nos, ainda assim, a uma distância que não parece superável. E isto porque, como vincámos, a distância não pode ser percorrida (ou encurtada) pelo retirar de máscaras, uma vez que a máscara é constitutiva do próprio rosto ou, de todo o modo, não se revela dissociável dele. Esta é a concepção que podemos encontrar na representação do mundo como um palco ou da vida como um sonho. Nestas concepções a identidade corresponde a uma ficção. Ou seja, nelas o valor real da identidade corresponde ao de uma representação, i.e., de um actor; alguém que usa máscaras, que se faz passar por outro que não é<sup>40</sup>.

Se aquilo que temos da realidade são representações, então a identidade é, ela própria, uma representação. E, aqui, importa vincar que o modelo da máscara não é apenas relativo àquela que se reconhece no rosto dos outros, aquela que o espectador identifica no rosto de um actor. No caso, é ao mesmo tempo também um modelo

---

39 A qual, em última análise, se põe como problema e é relevante por causa de e no quadro do ponto de vista em relação ao qual funciona, se assim se pode dizer, como «referente» ou «ponto de fuga».

40 Veja-se, por exemplo, Shakespeare, *Macbeth*, Act V, Scene V «Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing»; Calderon de la Barca, *La Vida es Sueño* «¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son».

representativo da relação que o próprio actor tem consigo mesmo – enquanto o que tem de si mesmo é também apenas o representado ou as máscaras que enverga. Ou seja, a identidade não se caracteriza apenas por ser determinada por conteúdos ficcionais, mas também por se apresentar como *outra de si*, i.e., como personagem de si mesma (como representando um papel: o papel que os papéis representam). Assim, o «rosto real» permanece em fuga e desconhecido para quem o vê e, dado que o que está aqui em causa é também a relação de quem vê consigo mesmo – e quem vê está também preso à máscara (ou às máscaras) com que aparece a si mesmo –, o que permanece em fuga é o próprio actor que representa<sup>41</sup>. É de notar, no entanto, que *isso* que não aparece se encontra, de certa forma, presente nisso mesmo que aparece. Em suma, é como se cada um representasse o papel de si mesmo (precisamente como acontece nos sonhos).

Chegamos assim a um outro aspecto importante na consideração da identidade como uma ficção. Esse outro aspecto diz respeito ao facto de o «desmascaramento» da identidade se encontrar condicionado pelo insuperável afastamento em que se está relativamente ao «rosto real» que suporta a própria apresentação da identidade. Ou seja, não existindo ou não sendo possível identificar um «rosto último», não existe referência que nos permita estabelecer a distância a que nos encontramos do real (a distância a que nos encontramos relativamente à identidade de tudo – quer dizer também, à nossa própria identidade). Assim, por mais máscaras que retiremos à identidade das coisas, a nossa forma de apresentação da identidade das coisas mantém-se a mesma, enquanto continua a não proporcionar senão o contacto com máscaras. Neste sentido, sendo a vida uma representação, pode muito bem não passar (como diz Caldéron de la Barca) de uma ilusão, de uma sombra, de uma ficção – i.e., de um sonho que, por sua vez se pode encontrar dentro de outro sonho, que por sua vez se pode encontrar ainda dentro de outro sonho e assim indefinidamente. Também o «louco» que aparece no *Macbeth* de Shakespeare e que conta a história da qual nós somos as personagens – o «louco» que parece ter um acesso privilegiado ao real – pode muito bem ser ainda uma personagem num conto mais vasto. Ou então, como *Between the Acts* procura evidenciar, aquilo que nós julgávamos ser o real (alguém a representar uma peça) é ainda uma peça dentro de outra peça que, por sua vez se encontra *dentro* da própria obra escrita por Virginia Woolf que é representada por cada leitor. O que assim importa vincar é o carácter de

---

41 Ou seja, a identidade daquele mesmo que se representa é desconhecida.

todo o modo *indeterminado* da distância em que o ponto de vista se encontra do «rostro real», seja ele ou não um mero «ponto de fuga dentro do próprio acesso» de que se dispõe. Percebemos assim que tudo o que há a descobrir terá de ser descoberto a partir do interior e do desenrolar da própria «peça» – e que, neste sentido, o que nos importa considerar é o estatuto das coisas *no nosso ponto de vista*.

Vimos anteriormente que os conteúdos apresentados se encontram sujeitos a um enquadramento no ponto de vista e, como tal, são forçados a caber nele. O ponto de vista é interventivo, quer dizer, o ponto de vista «molda» ou «altera» aquilo que a ele chega, criando, desta forma, uma ficção do real. Todavia, a ficção criada coincide, para ele, com o próprio real. É neste carácter *interventivo* do ponto de vista que reside o problema, porque é nesta intervenção que o real adquire o estatuto de ficção. Mas como?

Sabendo nós que há algo que continua a escapar no tecido da apresentação, isso que foge não produz ou não deixa «buracos» nem na apresentação nem no apresentado. Quer dizer, o ponto de vista não apresenta o «lugar vazio» daquilo que nele falta, i.e., não apresenta «locas» ou cicatrizes de ausência no tecido apresentativo. Pelo contrário, esconde *isso* mesmo que falta, *dobra* em si aquilo que falta, de tal modo que não o pode expor mas apenas remeter internamente para ele. Assim, aquilo que de cada vez se apresenta é uma visão ficcionada que resulta da intervenção do ponto de vista na suturação ou costura do tecido da apresentação (mas de tal modo que essa suturação ou costura não se limita a juntar bocados independentes dela, antes está envolvida no próprio «tecido» de todos os bocados, até ao mais pequeno). O nosso ponto de vista não apenas sutura essa «ferida», «buraco» ou «vazio» constitutivos do tecido da identidade das coisas e de si próprio, mas cose também a identidade das coisas umas às outras (criando, como vimos, unidades colectivas mais abrangentes; impedindo assim qualquer «ferida», «buraco» ou «vazio» entre as coisas apresentadas). O nosso ponto de vista intervém na identidade das coisas porque ele próprio, no seu tecido apresentativo, tece metafisicamente as coisas entre si e relativamente a si mesmo. E neste tecer implica-se a si próprio nas coisas, atribuindo-lhes um valor acrescido. Todavia, em vez de este valor acrescentado produzir um saber «a mais» acerca da identidade das coisas, revela apenas um «a menos», pois a identidade de tudo passa a reconhecer-se como que revestida ou travestida pelas determinações que o nosso próprio ponto de vista nelas deposita (mais

uma vez, percebemos o carácter mascarado com que a identidade das coisas aparece na nossa apresentação delas). Assim, o apresentado aparece não apenas como um conteúdo da apresentação, mas como um conteúdo *ficcionalado* da apresentação. De sorte que a própria identidade das coisas se manifesta como uma ficção – não uma ficção que se opõe ou que se substitui ao real, mas uma ficção que se imiscui, que se tece, que se encontra nos interstícios do real com que contactamos.

## 6.2 Será possível a constituição de uma ontologia alternativa?

O que temos da realidade são identidades cujos rostos (os rostos que aparecem) são uma ficção. Percebendo nós que não alcançamos isso que foge, nem por via de um alargamento positivo do património de determinações, nem por via de um alargamento negativo da crítica, existirá algum modo de «agarrar» *isso* que foge? Poderemos alguma vez captar o *ser* da identidade das coisas, alcançar o seu «rostro próprio», o «rostro sem máscaras»? Tal como vimos, a ontologia natural, a ontologia científica e a ontologia filosófica ou não conseguem realizar o seu projecto ou é duvidoso que o consigam. Aquilo que agora temos de averiguar é se é possível estabelecer uma ontologia *alternativa* cuja malha nos permita de algum modo apreender *o ser* da identidade.

Primeiramente temos de tentar perceber qual o operador comum ao ponto de vista natural, ao ponto de vista científico e ao ponto de vista filosófico no que diz respeito à consideração da *estrutura de identidade e diferença* das coisas. Isto de tal forma que possamos identificar a fragilidade geral que é comum a todos eles e, assim, também estabelecer a possibilidade ou não de uma *alternativa*. Ora, o que se evidencia desde logo como denominador comum é a própria «lógica» que está implicada na fixação do território ou dos territórios da identidade das coisas – a lógica da delimitação ou do contraste de territórios: a lógica da *territorialidade*.

O que caracteriza essa «lógica» é, como vimos, a forma como supõe que cada identidade é passível de uma delimitação precisa, sendo possível traçar nitidamente as suas fronteiras, contrastar o que cai «dentro» e o que cai «fora» delas, etc. Isso aplica-se, por um lado, àquilo que podemos descrever como as relações entre os diferentes objectos, no contraste que desenham uns com os outros. Mas, por outro lado, aplica-se também globalmente à própria definição do estatuto dos objectos enquanto

tais.

A «lógica» (comum a estes pontos de vista), na sua procura de evidência, transparência ou claridade, procura determinar a identidade das *coisas* delimitando-as na sua «objectividade». Quer dizer, aquilo que a «lógica» procura é a determinação de características ou propriedades da identidade das coisas que, na sua «objectividade», sejam independentes do sujeito que as percebe. Ou seja, procura a exclusão do equívoco, do confuso, do contrário ou do contraditório, por recurso à marcação de territórios definidos. Vendo bem, como apontámos, o regime de fixação de territórios da identidade, de facto, aceita e consagra todo um conjunto de formas de «violação» ao axioma de contradição. Mas trata-se de uma violação que, por ser controlada (e porque o modelo de transgressão constituído está tão consagrado que nem nos chegamos a aperceber de que o próprio modelo está montado sobre todo um complexo de identificações do não-idêntico), não impede a «lógica» da separação ou da *territorialidade* de continuar a actuar como princípio de diferenciação das identidades.

Todavia, ao proceder assim, ao considerar que existem conteúdos independentes do sujeito, embarca-se numa ilusão de «captação» da coisa definida. Este modelo cognoscitivo de pretensão de «captação» do território do objecto – e em especial o modelo de captação da «objectividade» – é um modelo que se encontra sempre já atematicamente a funcionar sobre uma base em que a identidade daquilo que aparece se encontra, de certa forma, «colorida» pelo sujeito. Ou seja, por mais «objectivas» ou «concretas» que as determinações da coisa definida possam ser, elas (ou pelo menos o reconhecimento delas) acham-se sempre já condicionadas por um ponto de vista que as percebe. Ora, isso significa que o conteúdo para que determinada definição aponta é um conteúdo que não se dá a ver pela própria «definição» (aquilo que corresponderia à «lógica» da delimitação de territórios), mas *pelo modo como o sujeito se encontra nela*. Por outras palavras, a «definição» do conteúdo do que quer que seja, só por si, não é princípio daquilo de que é conteúdo. É por isso que, por exemplo, a «dor» do outro, mesmo quando descrita ao pormenor, se encontra sempre a uma distância que não é passível de ser superada. É também por isso que a descrição da experiência de uma viagem não suscita no outro a experiência dessa mesma viagem ou a enumeração das propriedades de um vinho não substitui o sabor do vinho. De resto, até mesmo que se consiga proporcionar o contacto com a mesma «qualidade», a experiência que



efectivamente se tem no contacto com a mesma «qualidade» – como ela aparece e, nesse sentido, aquilo que é para quem está em contacto com ela – pode ser muito diferente.

Assim, aquilo que se percebe é que a relação que se tem com a identidade do que quer que seja não é uma relação meramente adjectiva e constituída de tal modo que seja possível separar o adjectivante do adjectivado, a perspectiva posta por quem vê e o próprio conteúdo daquilo a que acede. É verdade que o contacto pragmático com as coisas está montado sobre um sistema categorial operatório, que continuamente recorre a este tipo de distinções entre instâncias substantivas e instâncias adjectivas, que são tidas por associáveis e dissociáveis, etc., e que é isso que nos permite uma orientação ao lidarmos com as coisas. Mas isso não significa que o suporte da própria «lógica» (aquele em cujo quadro vigora todo este sistema de orientação) tenha, ele próprio, uma natureza conforme com a lógica de territorialidade, com a sua compreensão de como os diferentes se podem tornar «adjectivos» uns em relação aos outros e preservar, ainda assim, os contornos independentes e fronteiras nítidas e vincadas entre o não-idêntico, etc. Em suma, a «lógica» de orientação que nos permite reconhecer identidades independentes de nós e independentes umas relativamente às outras é uma «lógica» cujo fundo (o fundo que a domina) não pode ser, ele próprio, captado por essa mesma «lógica».

O que aqui procuramos pôr especialmente em foco é o facto de os próprios conteúdos de «definição» (que se reconhecem *nas* coisas, como fazendo parte *das* coisas) fazerem parte de um acontecimento de lucidez. E isto de tal modo que este acontecimento de lucidez está «nelas» e com elas numa forma que não tem que ver meramente com a captação de determinações («coisais» ou «funcionais»). Assim, se o próprio conteúdo de «definição» faz parte de um acontecimento de lucidez, isso significa que nenhum conteúdo de «definição» existe «em si mesmo», só por si. E, ao mesmo tempo, significa também que, enquanto está tomado num acontecimento de lucidez como aquele que nos forma, nenhum conteúdo de «definição» (nenhuma determinação tal como as vivemos) tem um alcance «lógico» universal. Mas, se é assim, então o que é que determina a identidade das coisas?

Aquilo que para já sabemos é que as determinações «coisais» se encontram condicionadas por determinações «funcionais». Isso significa, desde logo, que a fixação

da determinação com que é vivido por nós o que quer que seja está condicionada pelo enquadramento dessa mesma coisa na perspectiva daquele que com ela se relaciona. Mas, vendo bem, isto não é tudo. Pode-se mesmo dizer que constitui apenas a ponta do iceberg. Mas que é que pode haver ainda para além disso, que é que enquadra as coisas no próprio ponto de vista?

O que enquadra as coisas no ponto de vista é a forma de *não-indiferença* que caracteriza o próprio ponto de vista na relação com elas (e isto quer dizer ao mesmo tempo na sua relação consigo mesmo). Tanto as determinações «coisais» como as determinações «funcionais» estão complementadas e assumidas por determinações de «*significado*», i.e., por determinações que definem o valor de que cada coisa se reveste para a própria vida que com ela se relaciona. Se o ponto de vista fosse marcado somente por «definições» «coisais» e «funcionais», seria um ponto de vista como que puramente «mecânico», quer dizer, um ponto de vista que, para se realizar, necessitaria apenas daquilo que lhe permitisse continuar a funcionar indefinidamente. Acontece que o «funcionamento» do nosso ponto de vista se encontra regulado por um *sentido* (que pode ser mais ou menos obscuro para o próprio ponto de vista em causa, mas que nem por isso deixa de ser decisivo e indispensável). Ou, como também poderíamos dizer, o «funcionamento» do próprio ponto de vista que se relaciona com aquilo que lhe aparece está marcado por uma não-indiferença a si mesmo – uma não-indiferença ao que será de si, uma não-indiferença constituída de tal modo que suscita uma relação com o *sentido* e faz da própria vida (do estar-com-as-coisas-que-aparecem) uma questão de sentido. Ora, sendo assim, as próprias coisas que aparecem são investidas pelo valor de significado que assumem na vida daquele que com elas lida. Valor esse que de facto não pertence às próprias coisas só por si mas ao ponto de vista ou ao acontecimento de «lucidez» ou «vida» em que aparecem.

A noção de *significado* é equívoca e um dos aspectos da sua equivocidade é aquele que tem que ver com o facto de se prestar a designar, justamente, as determinações funcionais de que as coisas com que lidamos se revestem, enquanto interferem deste e daquele modo no itinerário pragmático ou constituem factores relevantes num jogo pragmático. Mas o que aqui se tem em vista quando se fala de *significado* não é isso. Poderia haver um itinerário ou um jogo pragmático, poderia estar-se implicado e absorto nesse itinerário ou jogo, mas sem que chegasse a haver

qualquer relação com o facto de se estar envolvido nesse itinerário ou nesse jogo – ou seja, de tal modo que o próprio jogo ou itinerário só tivesse um significado. Mas o que tem lugar no acontecimento de lucidez em que me encontro ou na forma como estou posto na presença das coisas é muito diferente. Se se quiser dizer assim, o próprio itinerário, o próprio jogo pragmático, tem um significado (algo muito diferente daquele que se atribui *dentro* do jogo ou do itinerário, por ocupação de posições funcionais dentro dele) e está-se sempre numa relação com o significado do próprio itinerário ou do jogo pragmático – que, por isso mesmo, nunca é apenas tal. Por outras palavras, *a própria vida* tem sempre um significado (ou uma constelação de significados), estar nela é estar incontornavelmente posto em relação com esse significado – e, o que é mais, tudo quanto aparece está de certo modo posto em relação com esse significado da própria vida e tem sempre um significado (diferente do significado funcional) relativo à forma como é afectado por esse significado da própria vida, como o afecta, etc.

E tudo isto de tal forma que aquilo que determina a *identidade das* coisas, aquilo que determina tudo o mais (de tal modo que tudo acaba por ter o carácter de uma sobredeterminação ou de uma qualificação «interna» desta instância decisiva) é, fundamentalmente, o significado de que elas aparecem revestidas para a vida (n.b. o significado na acepção que acabámos de referir). Por isso, a «definição» é apenas o aspecto «lógico» de um acontecimento muito mais abrangente e complexo – um acontecimento de sentido e significado que não se dá a ver ele próprio como conteúdo, embora se encontre presente nos próprios conteúdos (e, de facto, em *todos* os conteúdos). Numa acepção ainda puramente formal (e para tentar fixar a direcção em que apontamos, ainda antes de a explorarmos e determinarmos afinal a que é que corresponde), podemos caracterizar este elemento irreduzível a qualquer conteúdo «coisal» ou «funcional» como tendo que ver com a própria *vida* de quem se relaciona com aquilo que aparece e, ao relacionar-se com aquilo que aparece, se relaciona em não-indiferença consigo mesmo, com a sua vida, com a sua existência – razão por que falamos de algo com uma natureza *vital e existencial*. Porque tem no seu centro tensão de não-indiferença vital ou existencial, o nosso estarmos na presença das coisas implica o próprio (a vida do próprio) naquilo que aparece e faz que aquilo que aparece esteja sempre já radicalmente «tingido» pela vida. De sorte que a relação com a identidade das coisas não é nunca só uma relação com conteúdos, mas uma relação *consigo mesmo* ou

com a vida que está posta na presença deles, i.e., uma relação com a sua própria existência. Por isso mesmo, a relação com a identidade *disso* que escapa não é uma relação com «mais conteúdos», mas antes também uma relação com a própria vida (a vida de si mesmo) atravessada *nisso* que escapa – na relação com um significado que também ele escapa, que também não está livre de opacidade (de máscara, de fuga, etc.).

Em suma, a identidade das coisas implica *significados* – todo um domínio de significados, na acepção que se indicou, que constituem propriamente o *medium* em que tudo se desenrola. Esses significados são completamente irreduzíveis aos «conteúdos», pertencem à própria vida, a quem a vive. Ora, isto configura um panorama bastante diferente daquele que, desprevenidamente, tende a inculcar-se. Pois, se as determinações de «significado» interferem na identidade das coisas tanto quanto (e até mais do que) as determinações «coisais» e «funcionais», elas diferem no modo como se acham presentes.

A «lógica» de delimitação que está implicada no pressuposto da existência independente, não considerando que a definição do que quer que seja se encontra já irrevogavelmente absorvida numa relação de síntese (existencial) com o sujeito, lida com conteúdos alegadamente «públicos», i.e., com conteúdos ilusoriamente «puros», objectivos, «em si». E até certo ponto percebe-se porquê. Pois, independentemente de esses mesmos conteúdos definitórios «coisais» e «funcionais» se encontrarem dependentes do sujeito, eles podem ser «apontados» nas coisas e, assim, ao serem «apontados», são circunscritos a certos limites – de tal modo que o modelo de delimitação de realidades separadas<sup>42</sup> funciona, excluindo qualquer equívoco. No entanto, esta «lógica» não se aplica ao significado na acepção que referimos, ou seja, no significado «existencial» que o sujeito atribui às realidades com que se relaciona, e que é sempre decisivo para a fixação da respectiva identidade. Isto porque o significado se encontra de tal forma sintetizado entre o sujeito e a identidade do que lhe aparece que nada na identidade, por si mesma, deixa captar o significado que o sujeito lhe atribui.

Assim, por exemplo, quando se diz «a paisagem é melancólica», o que se está a fazer é a atribuir a determinada identidade (neste caso uma identidade colectiva) um valor que, apesar de se encontrar nela, não lhe pertence a ela mas ao ponto de vista em que aparece. É o ponto de vista que deposita na paisagem a determinação de melancolia.

---

42 Aquele modelo que se expressa no axioma de contradição – ou, mais propriamente como vimos naquela *versão* do axioma de contradição que habitualmente vigora na nossa perspectiva.

Ou, dito de outro modo, as determinações «públicas» (aquelas que, pelo menos pragmaticamente, ainda podem gerar algum consenso) são determinações que «evocam» determinações de «significado» (na acepção referida) ou que, de todo o modo, estão associadas a determinações dessa ordem. Mas essas determinações de «significado», que são evocadas pelos conteúdos ou que a eles se acham associadas, não estão sujeitas ao mesmo regime ou à mesma «lógica» das determinações «públicas». O «cinzento» do céu, enquanto categoria que se reconhece publicamente do céu, pode dar à paisagem, pela sua envolvência, um aspecto melancólico. Mas nada há no cinzento que seja melancólico. Em última análise, a determinação «cinzento» é muda quanto ao significado que evoca pela sua presença no céu. A «melancolia da paisagem» pode ser evocada pelo cinzento do céu, sim, mas se formos à procura daquilo que no cinzento do céu lhe dá o significado de melancolia, verifica-se que nada encontramos. E isto porque, como vimos, o ponto de vista investe a identidade das coisas e atribui ao ser das coisas «sentidos» que, por serem «existenciais», e terem que ver com quem está na sua presença e com a respectiva relação com a vida, são excessivos em relação a qualquer conteúdo identificável. Assim, se quisermos investigar a melancolia da paisagem, é no próprio ponto de vista que temos de procurar. O problema é que mesmo o ponto de vista, aquilo ou aquele que está posto na presença da paisagem e sente a sua melancolia, quando é interrogado por si mesmo, não consegue encontrar isso em que propriamente reside a melancolia. Apesar de ser o próprio ponto de vista de quem vê que atribui à paisagem o traço significativo de melancolia, essa mesma melancolia não encontra *dentro* do ponto de vista nenhum suporte ou polo referencial isolável. Isto é de tal forma assim que, se formos levados a apontar «onde está» a melancolia da paisagem, aquilo para que apontamos é para as árvores, o caminho, a montanha, o céu, etc. Apontamos para o «suporte» onde a melancolia se inscreve e não para a melancolia, como se esta se visse impedida de ter um «suporte» ou *rosto próprio*. Deste modo, a melancolia que percorre inteiramente a identidade da paisagem não se vê, i.e., esconde-se na própria paisagem e, no entanto, a sua presença não deixa de ser evidente.

A questão agora está em identificar porque é que aos conteúdos de «significado» não se aplica a mesma «lógica» delimitadora do território da identidade das coisas que vigora nos pontos de vista natural, científico e filosófico. Por um lado, resulta claro que as determinações de significado (e.g., a melancolia) têm um carácter «pervasivo», estão

ao mesmo tempo em todo o lado e não estão em nenhum lado com as determinações que são próprias de cada objecto ou de cada unidade coisal de determinações – têm, por assim dizer, um carácter «atmosférico», sem «rede» ou «suporte» definido. Mas, por outro lado, há um outro aspecto igualmente decisivo que se pode já considerar, ainda que só fugidamente, aqui: na esfera das determinações de significado é possível um cruzamento de diferenças que vai completamente ao arrepio da «lógica» territorial. Quando Aristóteles fala do ὁμοῦ πάντα χρήματα de Anaxágoras e procura pôr em evidência a sua incompatibilidade com qualquer acto tético, está a pôr em relevo que uma laranja que seja ao mesmo tempo um elefante e um relógio acaba por não corresponder à fixação do que quer que seja. Mas na esfera do significado não é assim, como se pode perceber, tendo como exemplo um passo de Virginia Woolf, em *To the Lighthouse*, referente ao modo como as ondas do mar podem ter um carácter «protector» ou «ameaçador»:

The monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, “I am guarding you—I am your support,” but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow—this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror. (TL, 20)

São vários os aspectos que há a pôr em relevo. Por um lado, as ondas são ao mesmo tempo mais do que elas mesmas ou o seu som é ao mesmo tempo mais do que o som delas e acaba por desaparecer, em certo sentido, como som de ondas, para passar a ser uma canção de embalar entoada como que por uma grande mãe, total, de que as ondas são os seus gestos. Por outro lado, sem qualquer aparente modificação sequer do ritmo, as ondas e o seu som são ao mesmo tempo o rufar de tambores, algo fantasmático e ameaçador, aterrorizante, que acaba por as fazer desaparecer como meras ondas (e som de ondas) para passar a ser uma força invasora e de destruição contra a qual tudo o mais é também não apenas aquilo que é (a praia, as pessoas, os rochedos) mas também algo feito de efemeridade e falta de substância como o arco-íris. Tudo isto permite

perceber, mesmo que apenas de vislumbre, o carácter «indisciplinado» do «significado» relativamente ao axioma de contradição ou ao modelo da sua aplicação que se acha naturalmente consagrado e que diversos condicionamentos criam a ilusão de ter um poder absoluto sobre a forma como vemos.

Além do mais (e ao contrário do que possa tender a parecer), o significado também tem que ver com fixações de identidade (com a identificação do *quê* daquilo que aparece), e não apenas com determinações mais ou menos acidentais ou secundárias. Trata-se de qualquer coisa como uma *identidade simbólica* – em que o que está em causa é a relação de tudo com a própria vida enquanto tal: a decifração *da própria vida*, das suas propriedades, das «qualidades» dela, do seu «rosto», etc. Esta peculiar forma de identidade ou identificação segue «regras» completamente diferentes daquelas por que habitualmente se regula a identificação «territorial» das coisas ou dos apetrechos definidos pelas suas funções pragmáticas. Mas isso não significa que tenham menos o carácter de uma identidade ou que esta forma diferente de definição de identidade tenha menos peso do que a outra.

O que caracteriza a identidade simbólica aqui em causa é o facto de ser «desfocada» em relação às fronteiras da delimitação territorial em vigor na esfera das coisas ou dos apetrechos, porque o significado altera o foco de incidência do território em questão. Ou seja, o problema passa a ser o de definir ou delimitar o território da identidade da própria vida e não dos «conteúdos» dela. A óptica do significado é rebelde relativamente ao axioma de contradição e nela vigora – ou, de todo o modo, pode vigorar como forma própria – justamente algo de correspondente àquilo que Aristóteles aponta quando fala do ὁμοῦ πάντα χρήματα de Anaxágoras.

### **6.3 A literatura como constituição de uma ontologia alternativa**

O que vimos anteriormente põe na pista de um complexo de fenómenos que permitem perceber como aquilo a que chamámos «lógica da territorialidade» compromete as ontologias constituídas sobre a sua base. Os fenómenos em causa são de diversa ordem e o seu levantamento culminou na detecção de uma componente decisiva do acontecimento de realidade em cujo quadro damos connosco: isso a que chamámos o *significado*. O que vimos permite perceber, antes do mais, que, em última análise, uma

ontologia não pode deixar de ter em conta este elemento decisivo – e, depois, que por estranho que à primeira vista isso possa parecer, o significado constitui, porventura, até a chave do acontecimento em que tudo o mais se inscreve – uma chave que em tudo se reflecte e para que tudo aponta.

A questão está, porém, em saber se a ontologia alternativa cujo cabimento e cuja falta tentámos pôr em evidência pode ser constituída – e como.

É aqui que «entra em cena» o ponto de vista literário enquanto possibilidade de constituição de uma ontologia alternativa. Pois a possibilidade que aqui se trata de explorar é a de todo este complexo de problemas relativo à constituição de uma ontologia alternativa encontrar na literatura – ou em determinadas formas de literatura – o terreno em que pelo menos em parte se acham saídas e respostas para as faltas que se fazem sentir e as exigências que levantam. Por outras palavras, a possibilidade que aqui exploramos é a de a literatura constituir como que o ponto de vista privilegiado ou o terreno privilegiado para o desenvolvimento do problema da identidade, em moldes que consigam escapar às dificuldades e aos desvios ou ilusões que procurámos pôr em evidência. Mas que é que a literatura – ou, de todo o modo, algumas possibilidades que só ela abre – tem que lhe confere essa posição de privilégio?

Isto equivale a falar da literatura como uma saída para a filosofia – não um abandono dela, mas uma «continuação dela por outros meios». Quer dizer, o que referimos equivale a falar da possibilidade de em certas matérias – e na verdade não em matérias periféricas, mas em matérias centrais – a literatura ter virtualidades que faltam à filosofia, não virtualidades que nada têm que ver com as questões filosóficas, mas virtualidades que equacionam e, em certa medida, tratam questões filosóficas. O que nos faz cruzar com a questão da relação entre filosofia e literatura – quer dizer ao mesmo tempo também com a questão das relações entre literatura e realidade, literatura e vida – ficção, realidade e vida etc.

Esta é uma questão muito antiga, debatida pelo menos desde Platão e Aristóteles – desde os quais se levantam sucessivamente vagas daquilo que podemos descrever como «questões de águas» ou «conflitos territoriais» entre literatura e filosofia. O problema é aliás mais complexo, porque não envolve pura e simplesmente a filosofia, de um lado, e a literatura, do outro, antes implica também «questões de águas» e «conflitos territoriais» entre diferentes géneros, programas e correntes literárias, etc.



Não cabe aqui explorar, em todos os seus recantos e sinuosidades, o complexo labirinto das relações que referimos, mas apenas focar alguns pontos.

Em primeiro lugar, importa vincar que, se há «questões de águas» e «conflitos territoriais», isso tem pelo menos em grande parte que ver com o facto de haver coincidência ou intersecção de «pretensões territoriais» e de essa coincidência ou intersecção ter que ver com a questão central da *captação da realidade*. Para o dizer numa palavra, toda a literatura comporta, constituída a seu modo, uma forma de ontologia<sup>43</sup>.

Em segundo lugar, a questão está em saber que é que essa forma de ontologia tem (ou pode ter) de próprio – e, em especial, formulando o problema em propositada inversão do esquema hegeliano da *Vorstellung* e do *Begriff* (da representação e do conceito), que é que a ontologia feita ou tentada no modo da literatura pode ter que ultrapasse a ontologia levada a cabo na forma da própria filosofia?

Em terceiro lugar, se não cabe explorar todo o labirinto de que se falou, cabe, em todo o caso, percorrer um dos seus «sectores» onde a própria questão da identidade e a tentativa de a equacionar e de a desenvolver teve um papel central e permanente. Falamos de V. Woolf. Tanto nos seus escritos de pendor mais teórico quanto na obra de ficção as questões que acima apontámos têm um óbvio protagonismo. E é por isso que nos concentramos sobre os seus escritos e tentamos seguir onde pode levar a tentativa de constituir uma ontologia alternativa na forma de qualquer coisa como uma «ontologia literária» – que possibilidades é que isso abre e até que ponto permite corrigir os desvios ou as ilusões de que se esboçou uma crítica nas páginas que precedem.

Isto define ao mesmo tempo o terreno em que nos moveremos na continuação. Admitindo que a ontologia na sua forma literária tem efectivamente virtualidades que a própria análise filosófica desconhece, tentaremos seguir de perto o que podemos designar, um pouco toscamente, como a «ontologia literária» que se acha expressa na obra de V. Woolf. Mas é, entretanto, de notar que a análise que aqui apresentamos não tem ela mesma a forma de uma ontologia literária, antes corresponde como que a uma aproximação filosófica à ontologia literária, procurando «fazer a ponte» entre a filosofia

---

43 Woolf não fala propriamente de ontologia. Mas aquilo que escreve a respeito da relação entre literatura e vida (e a forma como a literatura reflecte uma determinada concepção da vida – e consegue ou não captar a própria vida) exprime precisamente este nexo fundamental. Vejam-se infra §14.1.

e a literatura – ou mais especificamente entre as questões filosóficas que apontámos e a obra de V. Woolf.

Mas, antes de avançarmos, consideremos ainda alguns pontos que são centrais em relação a um problema incontornável, aquele que diz respeito à relação entre «real» e «ficção». Desde logo apresenta-se a seguinte aporia: como é que o problema da ontologia pode ser tratado pela literatura (ou por qualquer coisa como uma «ontologia literária») quando a literatura está marcada precisamente pela ficção? Se a ontologia se encontra internamente orientada para a resolução de um problema relativo ao «ser» das coisas (tal como efectivamente são), como é que a literatura, tendo por forma própria a ficção (que por definição é algo criado ou inventado – logo, algo que «não-é») pode adequar-se a exprimir o problema do «ser» ou a contribuir o que quer que seja para esclarecê-lo ou resolvê-lo?

O que se pretende mostrar é que esta aporia *assenta num pressuposto*. E o pressuposto é o de que os limites entre o que é «real» e o que é «ficção» podem ser traçados claramente – de tal modo que podemos «separar o trigo do joio». E é também o de que «real» é – maciçamente – aquilo que habitualmente tomamos como tal, a própria realidade directamente vivida – de que a literatura se afasta criando mundos e personagens fictícios, que não existem realmente, etc. Ora, é preciso desmontar este mesmo pressuposto, que na verdade tem «pés de barro» e dá por assente muito mais do que na verdade está em condições de fazer legitimamente. Pois pode muito bem acontecer que a própria definição de «real» (deste «real» que facilmente se deixa identificar como tal e parece inteiramente separável do fictício) se encontre já, ela mesma, afectada por conteúdos de «ficção» que tendem a passar despercebidos, sim, mas que estão presentes e tão presentes na própria constituição do «real» que na verdade todo o tecido do que vale por «real» está entretecido por eles. E, se assim for, o próprio paradigma de diferenciação «real» e «ficção» fica posto em causa – e assim também posto em causa o paradigma habitual de repartição de «pelouros» entre aquilo que trabalha com o «real» e aquilo cujo ofício é a «ficção».

Aquilo que vimos anteriormente põe-nos na pista do que agora se trata de pôr em evidência. O que se viu foi que a possibilidade de demarcações territoriais da identidade das coisas que sejam «assépticas», i.e., livres de qualquer contágio (nas suas múltiplas formas) com aquilo de que se diferenciam, se revelou como uma miragem.

Quer dizer, o que se viu foi justamente que a fixação da identidade das coisas (toda a trama da sua apresentação e compreensão habitual) se encontra montada numa série de estruturas que, pela sua natureza, se revelam de múltiplas formas como sendo «ficcionalis». A questão não é que aquilo a que chamámos os «conteúdos» seja ficcional. Em última análise também podem sê-lo – mas, mesmo que não o sejam, de todo o modo têm um carácter ficcional todas as estruturas fundamentais de organização em que se acham inseridos e por que estão organizados na forma como habitualmente se nos apresentam. Ou seja, a natureza do ponto de vista em que nos encontramos e em cuja matriz ou em cujo «molde» tudo se encaixa condiciona aquilo que lhe aparece, i.e., intervém activamente, como anteriormente se viu, na estrutura do apresentado. Assim, já há ficção a intervir como factor constitutivo na própria forma de apresentação do que comumente vale como «real».

Isto não impede, é claro, que continue a poder falar-se de uma diferença entre o plano que corresponde à «experiência» tal como se impõe de facto (tenha ou não tenha envolvidas em si estruturas puramente ficcionais) e aquele que corresponde a qualquer coisa como uma evasão desse primeiro plano, composto por variação sobre ele, com maior ou menor liberdade de composição etc. Acontece porém que esta oposição deixa de corresponder a dois âmbitos absolutamente heterogéneos entre si e passa a corresponder a meros contrastes de grau dentro de uma esfera globalmente marcada pelo seu carácter ficcional e globalmente «deslocada», «excêntrica», em relação ao que possa ser o plano da «própria realidade» enquanto tal. Por outras palavras, em vez de uma divisão de territórios claramente «mapeados» e onde é possível saber sempre com precisão onde se está, o que é o quê, etc., a situação em que nos encontramos relativamente à oposição entre «realidade» e «ficção» é muito mais a de um labirinto onde as próprias referências usadas para estabelecer esse contraste acabam por se revelar expostas à possibilidade de serem descobertas como tendo elas próprias um carácter fictício. Tudo isto de tal modo que, em matéria de «real» e de «ficção», só ilusoriamente se sabe muito bem que chão se pisa ou «a quantas se anda». E algo de equivalente vale também, como se percebe a partir do exposto, para a posição relativa que a filosofia e a literatura ocupam nesse labirinto. É claro que, diferentemente da literatura, a filosofia está marcada de raiz pela sua, digamos assim, vocação para a realidade – ou seja, para se dirigir num sentido oposto ao da ficção. Mas à semelhança

do que acontece com a própria apresentação habitual, onde qualquer mínimo de realidade apresentada (aparentemente oposto, até não mais, à ficção) se encontra já afectado por ficção, também as perspectivas desenvolvidas pela filosofia, por mais não-ficcionais e até mesmo «anti-ficcionais» que pretendam ser, podem muito bem estar já afectadas por ficção (constituindo assim formas inconscientes de ficção).

Inversamente, o facto de a literatura ser conscientemente ficcional de modo nenhum a condena a ser, em absoluto, mais ficcional (quer dizer, mais de costas voltadas para a própria «realidade») do que aquilo que não tem consciência de ter carácter ficcional e que faz valer a ficção que comporta como sendo já a própria realidade – de tal modo que, isso sim, põe de costas voltadas para a realidade e faz esquecê-la. Não. Em primeiro lugar, o carácter reconhecidamente ficcional da literatura não impede que os seus conteúdos nitidamente ficcionais despertem tensões para o real, voltem para ele, ponham na sua pista, etc. E, em segundo lugar, pode até acontecer que a própria literatura, enquanto ganha liberdade nas suas relações com a realidade e a ficção, tenha mais recursos para fazer ver o labirinto de que se falou, para fazer perceber que se está nele, para mobilizar a sua exploração, para lembrar o que ainda falta descobrir e pôr na pista dele, etc.

Mas este é ainda só um aspecto numa complexa constelação de outros que têm de ser considerados quando, mesmo que sumariamente, num quadro como o da investigação que nos propomos levar a cabo, se suscita a questão da relação entre a literatura e a filosofia.

Vejamos, em segundo lugar, um ponto de contacto entre filosofia e literatura que é vital para os problemas com que nos debatemos. Esse ponto de contacto pode ser expresso dizendo que tanto a filosofia quanto a literatura partilham qualquer coisa como uma *vocação para a captação da realidade*. Acontece que este enunciado é equívoco e pode significar muitas coisas se não for precisado em que sentido específico se está a falar de captação da realidade.

Tanto a filosofia quanto a literatura como que «descolam» do âmbito mais imediato, desconfinam, por assim dizer, o ângulo e procuram alcançar um ponto de vista mais abrangente que fixe e compreenda melhor não apenas o que é ou foi mas o que é ou foi na óptica do que poderia ter sido. Ou seja, no contraste com outras possibilidades, tomando em atenção aquilo que decide como as coisas são ou o que acabam por ser; não

apenas o que é ou foi neste e naquele contexto mais ou menos restrito, mas o que é ou foi no sentido em que se repete ou em que é assim sempre e por todo o lado ou, pelo menos muitas e muitas vezes – quer dizer, no sentido de totalidade; não apenas o que parece ser, mas o que efectivamente é, posto a nu, desmascarado (mesmo que só posto a nu e desmascarado no facto de ter apostado uma máscara que não se consegue arrancar etc.).

Também podemos expressar tudo isto dizendo que nos dois casos está em causa alcançar isso numa perspectiva liberta da imersão em virtude da qual, de tão colados que habitualmente estamos à vida, não chegamos a ver bem aquilo no seio do qual nos encontramos, aquilo com que lidamos, aquilo que nos faz. Uma das cenas que se repetem na *Iliada* é a situação de batalha onde os próprios guerreiros que nela estão envolvidos precisamente por se encontrarem no meio da batalha, perdidos na confusão dela, etc., não têm meio de acompanhar aquilo que nela se está a passar – justamente o que está em causa na batalha e para cada um deles – o encaminhamento em relação ao desfecho de derrota ou vitória, etc. A perspectiva disso não se tem no meio da batalha mas de uma posição privilegiada – de um lugar cimeiro de onde é possível acompanhar o todo, perceber as alterações de relação de forças, acompanhar, nesse sentido, o que efectivamente se está a passar. Esse lugar que as mais das vezes cabe só aos deuses é, se assim se pode dizer, aquele de onde se pode ver a *forma* da batalha<sup>44</sup>. Ora, se considerarmos no sentido mais lato aquilo a que costumamos chamar a vida, tanto a filosofia quanto a literatura distinguem-se, justamente, por perceberem como a nossa

---

44 *Iliada*, Canto XIII, vv.11-12. A mesma imagem encontra-se presente em V. Woolf quando esta se refere a um «vantage ground» da literatura, alcançado por certos escritores (por oposição àqueles escritores que ainda se encontram no meio da confusão da batalha e que, por isso, ainda não estão em condições de saber qual a posição que ocupam no meio dela). Trata-se de um «vantage ground» que põe em evidência o projecto da literatura como um «ponto de vista adequado para», i.e., um ponto de vista privilegiado na representação dessa confusão. Cf. *Essays*, Vol.3, *Modern Novels*, 31 «All that we can be said to do is to keep moving, now a little in this direction, now in that, but with a circular tendency should the whole course of the track be viewed from a sufficiently lofty pinnacle. It need scarcely be said that we make no claim to stand even momentarily upon the vantage ground; we seem to see ourselves on the flat, in the crowd, half blind with dust, and looking back with a sort of envy at those happy warriors whose battle is won and whose achievements wear so serene an air of accomplishment that in our envy we can scarcely refrain from whispering that the prize was not so rare, nor the battle so fierce, as our own. Let the historian of literature decide. It is for him, too, to ascertain whether we are now at the beginning, or middle, or end, of a great period of prose fiction; all that we ourselves can know is that, whatever stage we have reached, we are still in the thick of the battle. This very sense of heights reached by others and unassailable by us, this envious belief that Fielding, Thackeray, or Jane Austen were set an easier problem, however triumphantly they may have solved it, is a proof, not that we have improved upon them, still less that we have given up the game and left them victors, but only that we still strive and press on».

situação habitual na vida corresponde à imersão na batalha que está encenada nos poemas homéricos (e à ausência de perspectiva sobre aquilo que se passa nela) e por aspirarem a qualquer coisa como a posição privilegiada a que é feita referência na *Iliada*. Numa palavra, tanto a literatura quanto a filosofia percebem a falta de – e procuram alcançar – um ponto de vista de onde se consiga enxergar e que podemos descrever como a *forma* da própria vida ou a *forma* da situação em que nos encontramos (a *forma* da realidade que somos, da realidade com que somos e nos temos de haver).

É precisamente isto que estabelece uma superfície de contacto entre a filosofia e a literatura – e, ao mesmo tempo, um terreno de conflitos entre elas. A superfície de contacto faz que tenham relevo uma para a outra, que se sirvam ou «alimentem» uma da outra, etc. Como diz Daiches: «the metaphysical and the literary constitute no real pair of contraries. Philosophical insight may be, and has often been, successfully conveyed through fiction, and whatever else literary value may be it may certainly in some of its aspects include the philosophical».<sup>45</sup> E, por outro lado, como já dissemos, também o conflito que por vezes (ou mesmo muitas vezes) há entre uma e outra tem que ver com esta comum vocação, com o facto de ambas aspirarem a captar aquilo a que chamámos a *forma* da vida e reagirem a outras tentativas de captação da vida (a saber, a outras pretensões de a haver captado) onde não encontram os traços que cada uma julga que pertencem a essa *forma* e terem de figurar onde se trate de conseguir vê-la.

Mas isto leva à importante diferença e distância que há entre a filosofia e a literatura – uma diferença ou distância que as separa radicalmente, apesar de tudo o que há de comum na respectiva vocação: a diferença entre o «reino» do conceito, que é próprio da filosofia, e aquilo que não é o «reino» do conceito.

Mas o que significa o «reino» do conceito e o facto de a filosofia estar dominada pela vocação para o conceito?

Isso não significa apenas que a filosofia está orientada para qualquer coisa como *representationes per notas communes*, representações repetíveis, instanciáveis numa multiplicidade de ocorrências. Significa, sim, que está orientada para uma captação nítida e precisa dos objectos, capaz de distinguir «a fundo» aquilo que têm de próprio e de perceber com não menos nitidez e não menos «a fundo» a diferença que separa cada elemento discernível de cada outro. Por outras palavras, a vocação da filosofia é a

---

45 David Daiches, *Virginia Woolf*, Editions Poetry London, London, 1945, p.19.

vocação da *distinção* – mais ainda, para falar como Leibniz (onde traça a escala que vai das representações confusas às representações distintas e destas às representações adequadas – e, em última análise, às representações intuitivas)<sup>46</sup>, a vocação da filosofia é a da *distinção total* e, nesse sentido, a da *adequação*. Ora, em última análise isso significa que a filosofia tem uma afinidade natural com a «lógica» daquilo a que chamámos a demarcação territorial – i.e., a «lógica» da territorialidade. Porque está ligado ao conceito, o projecto da filosofia tende a orientar-se para qualquer coisa como uma versão depurada, melhorada, tanto quanto possível perfeita, do sistema de demarcação territorial de determinações. E a filosofia tende a compreender a sua vocação para a captação da *forma* da vida como vocação para uma captação *conceptual* – quer dizer, para a descoberta de algo que, seja como for, terá de algum modo a estrutura formal da territorialidade e será – terá de ser – captado nela.

Note-se que isto não significa necessariamente que a filosofia não conceba a possibilidade de outras formas alternativas à circunscrição territorial do domínio do conceito, que a filosofia seja incapaz de perceber as fragilidades do sistema de sentido «territorial» etc. De facto, pode acontecer que a filosofia chegue a perceber a fragilidade do sistema de demarcação territorial, não apenas pode acontecer que admita alternativas, mas pode inclusivamente acontecer que chegue a concebê-las, a perfilhá-las e a propuganá-las. Simplesmente isso não significa que ela consiga alcançar isso mesmo para que aponta. Pois as próprias ferramentas que tem ao seu dispor e a que está vocacionalmente ligada não são adequadas para o efeito – estão em si mesmas presas à estrutura de demarcação territorial. De sorte que a filosofia tende a alcançar apenas uma visão territorial do não-territorial para que aponta. Por outras palavras, a filosofia pode reconhecer e apontar algo alternativo ao domínio do conceito, campos ou formas de realidade que não se deixam captar por este, mas isso não leva a que a filosofia se consiga despedir daquilo que constitui o seu próprio modo de relação às coisas – o conceito. E, enquanto está ligada ao conceito, procura sempre uma clara delimitação daquilo a que se dirige; leva consigo mesma a «lógica» da territorialidade e põe-na de certo modo em tudo aquilo para que olha.

Põe-se todavia o problema de o «real» poder não corresponder a essa «lógica»,

---

46 Cf. Leibniz, G. W., *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*, in *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und Deutsch Hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 32-47.

ou seja, de a «lógica do conceito» se revelar como ineficaz ou inadequada na captação do «real». Mas se é isso que se passa com a filosofia (a «lógica do conceito»), já o mesmo não se pode dizer da literatura. O que a caracteriza é algo muito diferente. A literatura não está orientada pelo conceito, em última análise não tem qualquer vinculação a ele. A sua relação com a realidade – e a sua tentativa de captar a *forma* da vida ou a *forma* da realidade – vai numa direcção muito diferente. Mas, se o programa da literatura não é o do conceito, é então qual? Possui a literatura também um programa? Pode-se dizer que sim – e que esse programa, se tivermos de identificar o que tem de mais essencial e de mais próprio, é um programa de expressão.

Mas, a que corresponde o programa da expressão que é próprio da literatura?

A literatura consiste numa forma de *contacto expressivo* com o real. Isto significa, antes de mais, que o que está em causa não é um projecto de uma rede de *conceitos* que possa delimitar o «real» naquilo que cada uma das suas componentes tenha de próprio e diferente das demais, naquilo que esta realidade tenha de «próprio» ou «independente» do ponto de vista que a percebe, etc. O que está em causa é algo que se traduz bem com a própria palavra «contacto»: uma *ligação directa* que implica o próprio (a *experiência viva de si*) nisso mesmo a que acede. O «contacto» com o real é estabelecido a partir da própria situação do ponto de vista no meio da «realidade», i.e., do estar *imerso* nela e em relação com ela, num permanente exercício de decifração, captação e focagem daquilo que nela experiencia. O «contacto» que está em causa na literatura tem que ver com a ligação directa, a presença ou ausência que se sente ou impõe, a sucessão que se grava, a ressonância que se desperta, etc. Esse «contacto» é *expressivo* porque o que está de cada vez em causa na experiência, na tentativa de captação dela, não é uma definição que *analise* os termos da relação, mas antes a própria relação e a forma como prende a si, arrasta consigo, etc. Quer dizer, aquilo que importa captar na experiência da realidade não são, em última análise, os conteúdos da experiência, a *forma* ou as *formas* que se vêem (que se distinguem com maior ou menor nitidez), mas antes a *forma* que envolve, que dá o tom, que arrasta consigo e perpassa tudo – uma *forma* que é como que *interna* ao próprio olhar, o molda «*por dentro*», condicionando o modo como vê. O programa da *expressão* é, por isso, um programa tal que a relação com a realidade passa muito mais pelo modo como a coisas «tocam», nos movem, impressionam, etc. Em suma, o que a literatura pretende fixar é algo que nos



invade ou nos toma, nos «sintoniza» por si, «algo» em cujas mãos sempre já se está e que corresponde, se assim se pode dizer, a qualquer coisa como uma forma da vida no modo do contágio «disposicional» ou da influência disposicional que tinge quem a ela está sujeito e põe a sua coloração ao mesmo tempo nele e em tudo.

Precisamente porque é assim, o programa da expressão, que é característico da literatura, também não é (diferentemente do que sucede com o programa do conceito) um programa de *adequação*. Quer isto dizer que o contacto expressivo não fixa um conteúdo (e não se fixa num conteúdo) de tal modo que o conteúdo assim fixado esgote aquilo que está em causa nele. Não. O que é próprio da expressão é simplesmente o facto de cada conteúdo ser, por assim dizer, apenas o *pavio de uma chama* que vai muito para lá dela – um pavio onde se acende essa chama, destinado a acendê-la, etc. Quer dizer, na expressão, a função de cada conteúdo é simplesmente *remeter para*, expandir-se para lá de si. A «lógica» da expansão é, portanto, sempre a de uma tensão que parte do «x» propriamente expresso para *muito mais do que ele*. Existe, portanto, uma enorme desproporção quantitativa entre aquilo com que se toma contacto e aquilo para que o próprio contacto remete. Há um «a mais» que é «aberto» por um «a menos», sendo que esse «a mais» não precisa de ser mostrado ou propriamente dito, porque ele surge e impera a partir do «menos», de tal forma que – diferentemente do que sucede na «lógica» da adequação que é a do conceito – este «menos» é «mais». Por outras palavras, o «menos» funciona e reconhece-se como «símbolo» de algo que é «mais». Daqui decorre que, em última análise, o sentido da expressão e do contacto expressivo tem sempre como *terminus ad quem* uma forma peculiar de *totalidade*. Ora, isso permite que *totalidades* – seja qual for a sua dimensão, e até mesmo que se trate de totalidades *totalmente desproporcionadas* em relação a qualquer possibilidade de *representação adequada* – possam ser eficazmente suscitadas, tornadas presentes, despertadas como algo para que se fica voltado e com que se entra em confronto, a partir de muito menos do que elas (como acontece, por exemplo, com poemas muito breves, etc.). E o que é próprio da expressão e do contacto expressivo é a irrestrita plasticidade desta ligação do «menos» para o «mais», que parece não ter limites.

Mas com isto percebemos também que esse «mais» que constitui o *terminus ad quem* da expressão e do contacto expressivo não tem uma natureza meramente *quantitativa*. Isto porque o que está em causa no «contacto» não são os conteúdos desse

mesmo «contacto» nem os conteúdos para que esse «contacto» remete. A definição dos conteúdos encontra-se sempre já a ser ultrapassada pela própria relação que se tem a eles. E o que faz dessa relação algo *expressivo* é a *tensão* implicada na própria relação – sendo que essa *tensão* tem a natureza de uma *qualidade*. Também neste ponto a «lógica da expressão» é muito diferente da «lógica da adequação» própria do conceito. Esta requer coincidência «qualitativa» com aquilo de que de cada vez se trata. Mas a expressão e o contacto expressivo não apenas toleram a não-coincidência, a não-adequação, mas na verdade têm-na como o seu elemento e aquilo que lhes é mais próprio. Por outras palavras, a expressão (o *contacto expressivo*) tem a forma da *metáfora*. Isso não quer dizer apenas que se expressa por metáforas (e outros tropos que se caracterizam pela sua margem de *impertinência* em relação àquilo que de cada vez se trata de exprimir) – como se se tratasse apenas de qualquer coisa como recursos estilísticos, mas a própria relação com aquilo que se expressa não passasse por isso. Não. A expressão e o contacto expressivo são metáforas *de raiz*. Trata-se por isso de qualquer coisa como uma forma de captação na *tensão*, quer dizer, uma forma de captação na *impertinência que mobiliza*, que *provoca*, *remete* ou *transporta* de forma *indirecta* para aquilo de que o próprio conteúdo fixado na expressão difere não apenas quantitativa, mas qualitativamente. Neste sentido, a *expressão* (enquanto *tensão* marcada pela *impertinência*, i.e., enquanto metáfora) dizendo menos bem do que o *conceito* (não tendo a clareza objectiva do conceito), acaba por conseguir dizer ou fixa mais do que ele e, inclusivamente, acaba por ser capaz de ir onde o conceito não chega.

Podemos também formular a natureza peculiar desta forma de contacto que está no centro do programa da literatura (e que é a sua vocação) dizendo simplesmente que o contacto expressivo é *simbólico* – tem a natureza do símbolo. E o que se quer dizer com isso é precisamente o que está implicado no uso de figuras, de cacos, de astrágalos, etc., como marcas de reconhecimento na Grécia Antiga; essas marcas tinham de próprio serem portadoras de uma remissão para o resto (a outra metade, o complementar, etc., de que haviam sido separadas), a que aludiam, cuja determinação estava prescrita nelas, etc. Na expressão, o essencial é o *fragmento* ou algo que, de todo o modo, remete para lá de si e que, ao ser posto, põe de algum modo em si esse para lá de si a que alude e que é propriamente o «conteúdo» (que por isso mesmo não é um conteúdo) da expressão.

#### 6.4 A morfologia da vida

Mas, voltemos à questão da *forma da vida* que, segundo dissemos, tanto a filosofia quanto a literatura procuram captar. Importa agora focar um pouco mais detidamente o sentido do *complemento determinativo* – ou seja, o sentido disso de que a forma aqui em causa é forma.

Quando aqui se fala de *forma da vida*, o que está em causa é, antes do mais, este mesmo acontecimento em que cada um de nós sempre já está imerso e em que também sempre já está imerso quem arranca com qualquer projecto filosófico ou literário. A vida é, nesse sentido, o *solo* de que tanto a filosofia quanto a literatura partem – e não apenas o *solo* de que partem (em princípio poderiam partir dele de tal modo que a direcção que tomassem lhe «virasse as costas»), mas aquilo que, no fundo, sempre está em causa nelas – aquilo de que, como dissemos, uma e outra procuram ver a forma. Ou seja, no caso da literatura e da filosofia, o solo de que partem é também aquilo sobre o qual se exercem (é também, se assim se pode dizer, o seu «objecto»). No curso habitual, o *solo* aqui em causa – a vida – a maior parte das vezes não faz sentir nenhuma necessidade de captação da sua forma. Mas onde e quando chega a haver filosofia ou literatura, a questão da captação da forma da vida já se suscita de algum modo – pois a questão tanto da literatura quanto da filosofia é sempre essa. E, por outro lado, mesmo quando o desenvolvimento da filosofia, por exemplo, parece levar muito para lá deste solo original de que tudo arrancou – transpondo-o, desarticulando-o, reconhecendo-o como algo completamente diferente daquilo que parecia no ponto de partida (inserindo-o em novos quadros que avançam muito para lá desse solo e o «dissolvem» ou integram neles ao ponto de ele quase desaparecer no novo panorama) – mesmo aí o que está em causa é sempre ainda a captação da forma da própria vida, de que tudo nasceu e a que tudo diz respeito. Ou seja, mesmo aí todas as metamorfoses, todas as categorias novas, todos os quadros de determinação inovadores não são outra coisa e não têm outro sentido senão o de tentativas de ver a forma disto de que tudo arrancou – a vida que, a partir de um determinado momento, se descobriu de algum modo perdida da forma que é a sua, carecida de que se lhe descubra a forma: carecida de aparecer como forma ou de que o seu próprio «fundo» lhe apareça como forma.

O primeiro aspecto que importa considerar é que este solo – a vida – em cujo meio damos connosco sempre já lançados se caracteriza por aquilo que podemos descrever com uma «morfologia» muito peculiar. E é peculiar por diversas razões. Uma delas é o facto de possuir qualquer coisa como uma «geometria variável» – a que corresponde também uma multiplicidade de centramentos não coincidentes entre si. Mas, que pode querer dizer, neste contexto, ter uma «geometria variável»? Significa, por um lado, que tem uma multiplicidade de figuras ou de formas (ou seja, que esse «fundo» ou esse solo da vida não tem uma única forma, mas na verdade uma pluralidade delas). Mas, por outro lado, isso não significa o que se tende a sugerir logo que se fala de «geometria variável», a saber: que essas formas são assumidas em sucessão, uma após as outras. O que está em causa é antes a possibilidade de o «solo» da vida ter, *ao mesmo tempo*, diversas formas, diversas delimitações, diversas «manchas». Ou, como também podemos dizer, o que está em causa é o facto de o «solo» da vida corresponder *ao mesmo tempo* a uma multiplicidade de territórios com uma determinação diferente e também com centros (e organização dos territórios em torno desses centros) diferentes. O traço essencial é precisamente este fenómeno de *sobreposição* de territórios diversos na constituição do mesmo fenómeno, de tal modo que se trata de algo *proteiforme* num sentido diferente do que é comum, pois o que o caracteriza não é a mudança de forma, mas se assim se pode dizer a *não-impenetrabilidade* das formas diferentes e opostas, o modo como estão *umas nas outras*. Mas tudo isto é ainda uma descrição *formal* que não permite perceber bem as propriedades que é aqui mister pôr em evidência. Tentemos, pois, ver a coisa no concreto.

Se considerarmos que é que está em jogo quando se fala da *vida*, um ponto que parece ser claro é que a vida é sempre o acontecimento de alguém (que pode justamente falar da *sua* vida, dizer na primeira pessoa: «a minha vida»). Nesse sentido, a vida é um acontecimento *único, privado e incomunicável* (insusceptível de ser transmitido, partilhado, etc.) – um acontecimento que está de certo modo fechado nos limites da experiência daquele ou daquela a que pertence, etc. É, por outro lado, também óbvio que esse acontecimento privado, único e incomunicável teve início num determinado momento do tempo, tem um determinado alcance (um território limitado, com que está em contacto, a que chega, onde se desenrola, etc.) e, por outro lado, mais tarde ou mais

cedo acabará. Nesse sentido, enquanto vida de alguém («minha vida» de alguém – ou mais precisamente enquanto a vida daquele ou daquela para quem a vida de cada vez é), a vida corresponde a qualquer coisa como um pequeno canto ou recanto de um território de realidade incomensuravelmente mais vasto. Trata-se de algo de *englobado* por um campo de realidade muito mais amplo – e as relações são de tal modo *desproporcionadas* que até faz sentido falar de algo *ultraenglobado* – de uma pequeníssima clareira de vida própria *sumida no imenso* de tudo o mais.

Mas, sendo assim, por outro lado quando falamos da vida, não está apenas em jogo um acontecimento relativamente circunscrito que acabámos de referir – como se se tratasse de algo completamente heterogéneo em relação a tudo o mais. Não. Quando falamos da vida o que está em causa é ao mesmo tempo também algo de *comum* a essa e a muitas outras vidas de morfologia similar – separadas pelo facto de cada uma estar fechada na sua própria esfera e com o seu próprio centro, mas unidas pelo facto de cada uma *repetir* de algum modo a mesma constelação de determinações, o mesmo padrão, etc., e corresponder a qualquer coisa como ao cumprimento de uma espécie de «lei da vida» que se cumpre nessas ocorrências referidas – e que se cumpre com as suas constâncias e variações ou constâncias e «caprichos» (de tal modo que as variações e os «caprichos» fazem parte do que é constante nela).

Note-se que o facto de estarmos a seguir de algum modo a forma como falamos da vida (ou a constelação de significados que o termo tem no seu uso comum) não quer dizer de maneira nenhuma que se trate apenas de uma questão semântica. Falamos assim – ou há essas propriedades semânticas que aqui estamos a usar como fio condutor – porque sempre já nos vemos no meio de algo com estas características: porque esse é o solo em que sempre já nos encontramos, ou seja, porque essa é sempre já a complexa evidência do que é a vida (ou do que é o acontecimento que nós mesmos somos e em que estamos lançados) – numa palavra, porque essa é sempre já a *morfologia* do acontecimento em causa.

E o que acabámos de focar é precisamente que nunca vemos esse acontecimento como algo de absolutamente heterogéneo em relação ao que quer que seja mais, antes o compreendemos como um entre muitos similares, como elo de uma cadeia, como *caso* de um modo-de-ser que se repete, de uma lei que sempre de novo, inexoravelmente, se cumpre – e de tal modo que a vida, a nossa própria vida (a única, incomunicável e

irrepetível) é ao mesmo tempo um momento dessa vida abrangente (a própria lei) – a vida das diferentes vidas: a vida de todas as vidas (a «árvore», se assim se pode dizer, de que todas são os «ramos»). E aqui começamos já a tocar a coincidência de morfologias diferentes ou o fenómeno de constituição proteiforme no peculiar sentido que se apontou: aquilo a que chamamos «a vida» (mais importante: aquilo em que nos  *vemos*, quando nos vemos lançados na vida) é, ao mesmo tempo, o acontecimento próprio, único, irrepetível e incomunicável, e o acontecimento muito mais vasto da sua «lei»: da vida enquanto aquilo que comanda as vidas e as põe a todas como «casos», «ramos» ou «momentos» seus.

Mas isto ainda não é tudo – na verdade é apenas o começo. Pois, por outro lado, vendo bem, esta instância total que unifica em si as diferentes vidas (de tal modo que todas são manifestações dela) tem, de todo o modo, ainda um carácter nitidamente regional. É muito mais, incomensuravelmente mais, do que o acanhado território de cada vida, mas, por outro lado, constitui também ela apenas um momento de uma realidade ainda mais vasta, incomensuravelmente mais vasta, de que a própria vida (no sentido mais abrangente) é uma manifestação.

Ora, acontece que, vendo bem, também chamamos vida à própria totalidade mais abrangente – se assim se pode dizer, à «totalidade total» de que a vida, no segundo sentido, também ela representa apenas um momento. E isto de tal modo que também aqui não se trata apenas de um modo de falar, mais ou menos ocasional, mas sim da expressão de uma *unidade global* em cujo seio sempre já nos vemos – ou seja, da expressão da continuidade que tendemos a atribuir a todas as instâncias daquilo que nos rodeia, desde as mais englobadas até às mais englobantes, incluindo aquilo que confusamente representamos como uma instância *totalmente* englobante. Por outras palavras, a mesma noção ou a mesma determinação fundamental que exprime o que é de cada um (o único, o irrepetível, o incontornável, etc.) tem plasticidade suficiente para consignar também aquilo que já não é apenas regional: isso mesmo a que também chamamos «a realidade» ou, como também podemos dizer, «a *grande aventura total de haver o que há*» (de ter havido, haver e estar para haver o que quer que seja, que houve, há e haverá).

A vida assim entendida, como instância unificadora de tudo, como unidade de toda a diversidade, como *unidade global* na qual todos nós nos encontramos

englobados, parece constituir-se por si mesma independentemente de qualquer representação mais precisa; ou seja, parece irreduzível a qualquer representação específica que dela se tenha – por parte daquele que dá por si a viver e a relacionar-se nela com ela. Esta sua irreduzibilidade a qualquer dos momentos que ela engloba (a qualquer uma das diferentes vidas que nela têm lugar) deve-se ao facto de ela ser confusamente *tudo* e, ao mesmo tempo, não ser em absoluto nada. Por outras palavras, a vida é todas as personagens (todas as vidas) e, ao mesmo tempo, não é nenhuma em particular. Mas o decisivo é este peculiar fenómeno de *unificação* em virtude do qual tudo se condensa numa *única identidade global* que, por mais que seja, por assim dizer, fugidia, «evasiva» nem por isso deixa de estar constituída e de desempenhar um papel importante e mesmo decisivo na forma como sempre já nos vemos. Podemos até mesmo dizer que a vida (enquanto *unidade global*) é confusamente como que uma *única «personagem total»* e que tudo está confusamente compreendido como algo desta personagem que ao mesmo tempo a determina e exprime. O fenómeno aqui em causa tem características tais que não se trata de uma personagem entre outras personagens, mas antes de *uma personagem de que tudo são expressões*, de que tudo são momentos, de que tudo são traços, predicados, gestos, indícios. De sorte que é como se confusamente (não estamos a falar de uma perspectiva temática ou sequer de uma perspectiva distinta) tudo fosse de certo modo uma *única realidade*, uma *única «substância»*, de que tudo são «modos» ou «atributos», etc. Pode-se, por isso, falar de qualquer coisa como um «monismo» emocional ou afectivo ou de um «*espinosismo emocional ou afectivo*».<sup>47</sup>

---

47 Sobre este conceito cf. Carvalho, M. J. e Ferro, N., (eds.), *S. Kierkegaard Diapsalmata*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011, p.106 ss. Dois aspectos a assinalar, para prevenir equívocos. Quando se fala de uma única grande personagem, que é a vida no sentido da realidade mais englobante, isso não significa de modo nenhum que se trate de algo a que pertencem propriamente os atributos específicos da consciência, etc., que habitualmente estão associados ao conceito de personalidade. Trata-se justamente de um «modo de representação» que tem, como se assinalou, carácter *confuso*, e que não chega a determinar concretamente este ponto – nem no sentido de incluir os atributos em questão, nem no sentido de os excluir. Mas o decisivo está em que, mesmo que não haja inclusão de tais atributos ou determinações, a totalidade do que há (a vida nesse sentido) está de algum modo constituída como uma instância que é relevante e que joga um papel como algo que intervém, a que nos reportamos – de que nos sentimos como uma ínfima parte, em cujas «mãos» sentimos que estamos, que nos envolve, nos transporta, que é de algum modo percebida como benevolente e protectora – ou, pelo contrário, como hostil, ou como indiferente, etc. E se, porventura, assume traços mais próximos daqueles que são característicos da noção de personalidade, no sentido próprio do termo, então esses traços correspondem a uma modificação deste núcleo fundamental que é neutro em relação à assunção ou não assunção deles – de tal modo que aquilo a que nos reportamos, em cujas mãos nos vemos, etc., é este mesmo núcleo (continuando a exercer as funções de núcleo) e sobredeterminado pela assunção desses traços. O segundo aspecto diz respeito à referência a qualquer coisa como uma única substância – e à proximidade e distância que tem com aquilo

Mas, por outro lado, tudo isso de que a minha vida é apenas uma *ínfima parte*, tem características tais e está posto de tal modo em relação com ela que, também faz, precisamente, parte dela (da minha vida). Aqui toca-se de novo a questão da geometria variável (no peculiar sentido que dissemos) e da forma como o solo da própria vida, em que sempre já nos temos, não corresponde a um só território, com uma só delimitação, mas a vários, coincidentes, postos uns nos outros. É este o fundo que agora importa focar. A «grande personagem» que tudo engloba, e da qual a minha vida é apenas uma *ínfima parte*, é algo que (apesar da extraordinária desproporção entre ambas) também faz parte do acontecimento da minha vida. Pois a minha vida (a totalidade ultra-englobada, tão ultra-englobada que é sempre apenas uma *ínfima parte*) caracteriza-se por ser uma parte marcada por uma constitutiva «abertura» para a totalidade que a engloba – de tal modo que essa mesma abertura faz da própria totalidade um acontecimento *que é o seu* – que é da minha vida.

Podemos traduzir tudo isto dizendo que a «minha vida», por acanhado que seja o seu território e por mais que tudo o resto a ultrapasse, tem como que o carácter de uma «janela», «cais» ou «praia» que dá para o «mar» onde tudo o mais tem lugar, um «mar» incomensurável, a perder de vista e que corresponde à «totalidade total» que vimos anteriormente. A «janela», o «cais» ou a «praia» em questão (a «janela», o «cais» a «praia» da minha vida) dá, se assim se pode dizer, para o mar de tudo isso – mas de tal modo que a «janela» não se fica por si (o «cais» ou a «praia» não se fica por si) antes *inclui* ou *engloba* de certo modo esse «mar» que a ultrapassa. E é porque a nossa vida não se fica absolutamente em si (fechada naquilo que faz dela apenas uma ínfima parte desse todo) mas vai de algum modo até esse «mar do resto» (do que a ultrapassa), que

---

que se pode descrever como um «espinosismo». Faz sentido falar de um certo «espinosismo» para descrever este fenómeno de unificação global – pois há justamente qualquer coisa como uma *unificação global*, tal que tudo pertence de certo modo ao mesmo, a multiplicidade das coisas (no espaço, no tempo, etc.) não está apresentada como um agregado ou um amontoado de focos dispersos, mas sim constituída em algo de *único, englobante*. E isto de tal forma que todas as coisas, como dissemos, são confusamente percebidas como determinações e expressões do mesmo – esse mesmo «o mesmo» que a noção «a vida» exprime – e de tal modo que não se trata de algo com um alcance apenas regional, mas sim de algo em relação ao qual a própria totalidade dos seres vivos e qualquer outra totalidade que ainda seja restrita constituem apenas uma parte. Mas, por outro lado, sendo assim, o carácter *confuso* deste operador de unificação faz que se trate também de algo muito diferente de uma representação efectivamente correspondente ao conceito de *substância*, com toda a sua carga de determinação já bastante diferenciada. Em suma, trata-se de uma modalidade muito peculiar de *monismo confuso* – o qual, por ser confuso e coexistir ao mesmo tempo com uma representação da subsistência independente das múltiplas realidades, não deixa de ser, numa componente decisiva, efectivamente *monista* e de compreender todas as coisas como sendo de algum modo *uma só*: a instância omnienglobante a que também chamamos a vida – a vida enquanto *totalidade «total»*.



pode contrapor-se a ele: se estivesse absolutamente fechada em si só se teria a si mesma e não poderia contrapor a si esse imenso que a ultrapassa. Por outras palavras, a minha vida que é englobada «abre-se», a si mesma, para a totalidade que a engloba.

Mas embora se reconheça naturalmente que a minha vida é esmagadoramente ultrapassada pelo demais, esse mesmo reconhecimento dá-se no «interior» da minha própria vida. De tal forma que, de facto, é a «minha vida» que põe no seu interior tudo aquilo que a ultrapassa. E aquilo que a ultrapassa – em toda a sua extensão, até à totalidade mais englobante – é de certo modo sempre seu<sup>48</sup>. O mesmo é dizer, a minha vida, a cada momento, engloba em si mesma até o *mais englobante* (ou, como dissemos, aquilo por que é, no sentido referido, «ultra-englobada»). Assim, essa totalidade de que a minha vida faz parte (e que lhe confere um carácter regional) é algo que ela compreende em si mesma e a partir de si mesma. Em suma, a minha vida também engloba isso que a ultrapassa, de tal forma que pode mesmo dizer-se que, apesar do seu carácter regional (ultra-englobado, de pequeníssima parte, etc.) ela é um acontecimento *total*, porque também abraça isso mesmo que a ultrapassa e inclui isso que tem uma natureza ultra-englobante. Por outras palavras, a minha vida, a englobada, a ultra-englobada, é, na verdade, também, não apenas um acontecimento englobante (porque engloba aquilo que a ultrapassa) mas ultra-englobante, porque engloba até o mais englobante (a vida no sentido ultra-englobante como algo que lhe pertence).

Tudo isto é um pouco difícil de expressar – e, ao ser expresso, pode parecer um pouco esdrúxulo ou estranho. Mas, de facto, é algo com que estamos sempre já familiarizados, de que temos sempre já noção e que molda decisivamente o terreno em que desde sempre nos movemos. O acontecimento que nós somos é um acontecimento de acesso e é um acontecimento de acesso que, enquanto acontecimento de acesso, é coextensivo a tudo aquilo a que se acede nele. É esta explosão do acesso e esta coextensividade do acontecimento do acesso em relação a tudo quanto está posto a descoberto nele que se acham expressos na conhecida formulação de Aristóteles, no Livro III do *De Anima*, onde diz: [...] ὅτι ἡ ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα<sup>49</sup>. E aqui de novo a perspectiva que sempre já temos distingue-se pelo seu carácter confuso – não

---

48 O que não significa, n.b., que não haja a determinação «o que não é seu», o que é «alheio», o que a excede, aquilo de que «a minha vida» é apenas uma ínfima parte; significa apenas que tudo isso é, no entanto, também *parte* da vida – quer dizer que o exterior (mesmo o mais radicalmente exterior) está de algum modo dentro (e se não estivesse nem sequer havia qualquer notícia dele).

49 Cf. Aristóteles, *De Anima*, 431 b21.

tem nada de parecido com um filosofema, com uma concepção expressa ou temática que foque o acesso enquanto tal, etc. Mas isso não impede que, por outro lado, haja de todo o modo alguma consciência desse acontecimento que, apesar do seu carácter circunscrito, é ao mesmo tempo, tudo aquilo «para que dá», tudo aquilo de que é «cais», «praia» ou «janela» – tudo aquilo que de algum modo se avista nesse acontecimento e que o preenche e determina com a sua presença.

Este duplo estatuto da «minha vida» como aquilo que é englobado (e até mesmo ultra-englobado) e, simultaneamente, aquilo que é englobante disso mesmo que a engloba, é algo que podemos descrever, como equivalendo de algum modo aos paradoxos gráficos de Escher – por exemplo, aquele em que a mão que desenha é a mão desenhada pela mão desenhada. Ou seja, parece existir uma indecisão ou uma dupla decisão quanto àquilo que engloba e àquilo que é englobado. Esta duplicidade constitutiva da *forma da vida* (assim entendida) tem, portanto, a natureza de qualquer coisa semelhante ao que podemos encontrar numa fita de Möbius. O que caracteriza esta fita é o facto de num dos lados da fita reconhecermos, de cada vez, a existência do «outro lado» dela: a existência de um «exterior» por relação a um «interior». Todavia, nada na fita marca a fronteira entre o «interior» e o «exterior». Quer dizer, na fita de Möbius há sempre um «exterior» por relação a um «interior» e vice-versa, simplesmente não existe nenhuma fronteira entre eles, de tal modo que nunca se sabe qual é o «interior» e qual o «exterior», qual o lado que engloba e qual o lado englobado – ou aquele que é o «interior» é também o «exterior» e vice versa (tudo é simultaneamente uma coisa e a outra). Percorrendo a fita, verificamos que passamos insensivelmente de um lado para o outro, sem nunca abandonarmos o lado em que seguimos e que é aquele em que sempre nos encontramos. Ora, o mesmo se passa com a vida. A minha vida não é a totalidade do que houve, há e haverá mas apenas uma ínfima parte disso; há, portanto, os «dois lados» – o «interior» e o «exterior». Mas cada um deles é de certo modo o outro – por um lado, a realidade no seu todo é exterior à minha vida, engloba-a, ficando na sua maior parte fora dela; por outro lado, é justamente isso que preenche a minha vida e caracteriza o seu «interior» – de tal modo que este «interior» abarca tudo o que aparece como externo.

Esta singular complexidade – este imbricamento, esta confusão territorial – da própria determinação da vida (ou do «solo» em que sempre já me encontro e sempre já

me vejo) constitui um traço fundamental e irreduzível. A vida tem ao mesmo tempo estes diversos «recortes» e estes diversos «centros» da sua identidade – é ao mesmo tempo estas diversas personagens. E o mais importante é que não se trata de qualquer coisa como uma equivocidade que possa ser desfeita, corrigida, diferenciando os diversos aspectos em causa, contrastando as várias delimitações territoriais, etc. Não. Não se trata de uma questão de nomes (como se, uma vez que modificássemos as designações e chamássemos a um só destes aspectos «vida» – e aos outros dêssemos outros nomes, a equivocidade, o imbrincamento, a confusão territorial desaparecesse). O fenómeno é muito mais fundo e arreigado do que isso e não desapareceria com uma reforma vocabular. De facto, trata-se de qualquer coisa como uma confusão constitutiva, que continua a produzir-se *na forma como vemos*, mesmo que atribua vários nomes aos vários territórios, às várias determinações – aos vários «centros» ou «identidades» que aquilo em que estamos embarcados sempre reúne em si.

Isto mesmo se traduz num outro aspecto que convém também assinalar. Tal como aparece sempre já no curso mais espontâneo, a própria totalidade do real (a vida enquanto instância omni-englobante) constitui como que o palco em que se desenrola uma peça – a peça de «a minha vida». De tal modo que o que está em causa nessa totalidade – e o que, nesse sentido, desempenha as funções de «forma», relativamente à qual tudo o mais constitui como que um «fundo» – é a vida própria (a «minha vida»). O resto forma como que um cenário ou a paisagem dessa «peça». A «minha vida» está tomada por uma radical não-indiferença relativamente a si mesma: é dela que se trata e ela constitui como que o centro de tudo o mais. A forma como «a minha vida» inclui ou abarca tudo o mais está, portanto, fundamental e decisivamente marcada pelo facto de a «minha vida» constituir um campo de tensões de não-indiferença – por assim dizer, um campo gravitacional que põe tudo o mais a girar na sua órbita. Mas, por outro lado, sendo assim, acontece também que nesta «peça de mim mesmo» que sempre está «em cena» no palco de tudo o resto, a própria totalidade (e isto quer dizer tanto a própria peça de mim no seu todo quanto a instância ao mesmo tempo englobante e englobada da imensa totalidade de que a minha vida figura como sendo uma ínfima parte) constitui de certo modo uma personagem da própria peça – uma personagem que intervém, que conta, que avulta e na verdade é protagonista nessa peça. Quer dizer: um dos traços mais peculiares do «solo da vida» é o facto de ela, a vida, ser, se assim se pode dizer,

uma personagem de si mesma – de tal modo que, no meio dela, nos relacionamos com ela, reagimos a ela – como se, independentemente de todas as outras personagens que também têm destaque, etc., a vida (o solo em que sempre estamos, de que tudo parte e de que sempre se trata) tivesse sempre, estruturalmente, dois protagonistas: o próprio (aquele que está lançado nela) e a própria vida, a instância de totalidade (que é ao mesmo tempo e de forma imbricada a totalidade da vida própria, a totalidade da «lei da vida» e a totalidade da «substância» total que tudo unifica na sua identidade omni-englobante).

Esta peculiar articulação faz do solo da vida algo em que sempre de algum modo se cruzam (se encontram ou desencontram, congruem ou pelo contrário colidem – e se encontram ou desencontram, congruem ou colidem *de determinado modo*) a radical não-indiferença da minha vida a si mesma e a aparente indiferença ou não-indiferença que aquela sente da parte da vida-instância-de-totalidade em cujo meio – e em cujo poder – se acha.

Tudo isto não é mais do que um rápido bosquejo, mas permite compreender pelo menos alguns traços fundamentais deste singular fenómeno que sempre já forma o quadro em que nos encontramos – e que na verdade forma esse quadro mesmo quando, em construções teóricas, filosóficas ou científicas, o quadro parece ser outro e tudo leva a crer que este «solo» natural da vida ficou como que «para trás». Além disso, o rápido bosquejo que fizemos permite igualmente perceber o peculiar cruzamento ou a peculiar «hibridez territorial» deste fenómeno (a sua não-conformidade com – e irredutibilidade a – qualquer «lógica» da delimitação territorial), a morfologia de Möbius ou de Escher que caracteriza tal fenómeno, a multiplicidade de «centros» em que se acha sediado, bem como os fluxos de não-indiferença que o percorrem e animam. Ao mesmo tempo este rápido bosquejo permite ainda perceber melhor como tudo isto constitui o *fundo* contra o qual se perfila cada uma das realidades ou dos diferentes momentos de realidade que de cada vez vão estando em causa e são, por assim dizer, o que aparece como forma no sentido da *Gestalttheorie*. Este *fundo* está sempre co-presente a envolver cada uma das coisas que vão estando sob foco – e de tal modo que o sentido com que aparecem, a localização que têm, a orientação em que se está a seu respeito, etc., têm que ver com uma relação a esse *fundo*. A vida, neste sentido, caracteriza-se por ser, ao mesmo tempo, um excesso que se encontra presente em tudo (um excesso que é tudo e,

por isso, não é concretamente nada); a vida é transversal a tudo (encontra-se entretecida na identidade das coisas) mas não se reduz a nada; a vida está em tudo mas furta-se a aparecer; serve de suporte mas permanece infundada; é evidente mas não se sabe ao certo o que é; está entre tudo e no meio de nada; é aquilo com que estamos sempre já em contacto mas que, no entanto, não se dá a ver de forma directa.

Sendo assim, acontece entretanto que, no curso normal da vida – na sua «gestão corrente» – este «solo total» da própria vida parece ser claro até não mais, está banhado em evidência, ou melhor, parece feito de evidência e não levanta qualquer espécie de problema. É um fundo que cumpre a sua função – tal como o fundo, no sentido mais estritamente visual do termo, cumpre a sua posição apagando-se a favor da forma (mas de tal modo que esta última também não poderia ser nada do que é senão numa relação com o próprio fundo que se apaga). Porém, se é isto que acontece em grande parte da nossa vida, isso não significa de maneira nenhuma que não seja possível outra coisa – que a clareza em causa esteja definitivamente adquirida, seja irreversível etc. Sucede precisamente o contrário. A evidência do fundo em causa ou do «solo da própria vida» é susceptível de perturbação e de colapso: o fundo pode perder a sua evidência ou mostrar que aquela de que habitualmente goza tem pés de barro – revelando-se opaco, enigmático, e perturbando com isso não apenas a sua própria presença (a presença do fundo do «solo da vida», das múltiplas totalidades e identidades que lhe correspondem) mas também a presença das formas que de cada vez se recortam ou perfilam contra esse fundo.

Ora, é precisamente isto que está em causa quando falamos da procura da *forma da vida* que é a procura de uma *forma* para esse *fundo* – ao mesmo tempo no sentido de um aparecimento dele (que o converte a ele mesmo em *forma* na acepção funcional do termo) e também no sentido de algo que fixe e esclareça a determinação que é própria desse fundo e apure e esclareça afinal que é que lhe corresponde, que teor é o seu, qual é o seu rosto. E é isto que está em causa quando se diz que tanto a filosofia quanto a literatura procuram a *forma* e (percebe-se agora melhor em que sentido) a *identidade da vida*. Por outras palavras, enquanto envolvem um confronto com a própria vida e têm esse confronto no seu centro, tanto a filosofia quanto a literatura estão voltadas para este «fundo» ou «solo» que é a própria vida (a peculiar realidade em forma de «fita de Möbius» ou de «paradoxo de Escher»). Uma e outra são suscitadas por uma

intensificação da relação com esse «solo» ou «fundo» – mais precisamente, por aquela intensificação da relação com isso que passa pela percepção de como isso se esconde – de que a própria vida escapa e é ainda algo que precisa de ser fixado, identificado. Quer dizer, tanto a filosofia quanto a literatura nascem de, no meio da vida, se perceber que ela mesma como que tem o seu rosto de algum modo escondido, desviado, a furtar-se – que ainda é preciso descobrir o «rosto» da vida. E isto de tal modo que, como dissemos, por mais que a tentativa de encontrar o seu «rosto» leve muito longe deste fenómeno fundamental que aqui tentámos descrever sucintamente e que é o «solo da vida», aquilo que tanto a filosofia quanto a literatura procuram captar acaba por ser sempre ainda esse rosto que se furta (ou esse rosto desviado) disto: deste «solo» – da própria vida.

### **6.5 Sobre a possibilidade de captação daquilo que somos**

A dificuldade que importa agora resolver é essa: qual é a *forma* do *fundo*? Mais especificamente: de que modo pode a filosofia ou a literatura fazer que passe a ser *forma* aquilo que habitualmente é o *fundo* da vida?

Antes de mais, e para compreender o porquê da não-evidência do *fundo* da vida e da consequente dificuldade em captá-lo numa *forma*, é preciso ter em consideração um aspecto peculiar da própria relação forma/fundo da vida. Ao contrário daquilo que à primeira vista se possa supor (e também ao contrário da relação forma/fundo da *Gestalttheorie*), a relação forma/fundo da vida não é uma relação que diga respeito a uma simples inversão na apresentação dos planos. Quer dizer, aquilo que está primariamente em causa na relação forma/fundo da *Gestalttheorie* é uma prioridade de planos, uma prioridade tal que, para que uma forma apareça em primeiro plano (foreground), há uma forma que tem de ficar em plano de fundo (background) – uma forma que serve de suporte à forma que aparece. Mas essa relação pode ser facilmente invertida, de tal modo que a forma que se encontrava em primeiro plano passa para plano de fundo e, ao mesmo tempo, a forma que se encontrava em plano de fundo passa para primeiro plano. Todavia, apesar de este modo de consideração nos possibilitar uma primeira aproximação ao problema da ambiguidade estrutural da relação forma/fundo da vida (com toda a complexidade de fenómenos que vimos anteriormente), ele ainda não nos permite ver com clareza aquilo que está de facto em causa nesta mesma relação. E o

que está em causa é que o *fundo* da vida não diz respeito a uma *forma* que se encontra num plano de fundo e que pode facilmente passar para primeiro plano – empurrando para o fundo as formas que estão a ter lugar na apresentação. O que importa ter em conta é que (tal como se desenhava anteriormente) o *fundo* em causa tem a natureza de um *fundamento*. Mas um *fundamento* que consiste precisamente em qualquer coisa como um *atravessamento* nas formas por ele fundadas (e não uma mera posição de fundo relativamente a elas). É tendo em conta este modo peculiar de *atravessamento* do *fundo da vida* nas *formas* por ele *fundadas* que importa agora analisar a própria relação forma/fundo, e o modo como a filosofia e a literatura lidam com a captação dessa mesma relação.

Mas, antes de avançarmos, importa ainda tentar perceber o que faz desse *fundo da vida* algo que, uma vez procurado, não é de todo evidente. E aquilo com que nos confrontamos de imediato é que o *fundo* não é de todo evidente porque a característica essencial da vida é a de se ocultar de si mesma – de «fugir» a uma apresentação de si mesma. Mas este «ocultar-se» ou este «fugir a si mesma» ocorre de um modo muito peculiar. Pois a vida não se oculta propriamente «para além» daquilo que é apresentado («para além» daquilo que é por ela fundado), mas antes no modo de «escapar» ou «fugir» *dentro* do acontecimento de si mesma – não como algo de estranho, de outro, mas como aquilo que é o mais próprio. Ou seja, o *fundo da «minha vida»* tem a particularidade de, como vimos, *fundar* o aparecimento de tudo (é um acontecimento não apenas ultra-englobante, mas também um acontecimento que é responsável pela própria *forma* como aparece aquilo que aparece). No entanto, ela própria não se acha fundada por si mesma, i.e., não tem a natureza de um «território» por ela fundado (sendo condição de possibilidade, não é possibilitada). É isto que importa vincar: a «fuga» da própria vida (nos vários sentidos que apontámos) consiste em refugiar-se naquilo mesmo que se acha fundado por ela (pois, como vimos, não acontece que exista o fundamento por um lado e, por outro lado, aquilo que é fundado – fundamento e fundado são co-dependentes). Assim, o *fundamento* só pode ser procurado naquilo mesmo que é por ele fundado. Acontece, todavia, que isto é problemático. Pois, como pode o *fundamento* da vida ser procurado naquilo que é por ele fundado, se, por outro lado, é certo que também não pode coincidir inteiramente com o território de nada daquilo que funda? Mais, a natureza do fundamento é de tal forma original que consiste

na sua presença em qualquer momento da apresentação (por maior ou mais pequeno que esse momento seja na sua extensão ou duração). Então, o problema não é saber onde procurá-lo (como se essa procura pudesse ser feita num qualquer território preferencial), o problema não é saber onde ele se encontra (pois encontra-se em tudo), o problema está antes em saber o *modo* como se encontra em tudo.

Assim, o que caracteriza o *fundamento da vida*, o núcleo da vida, se assim o podemos dizer, é este modo de «fuga de si» ou descentramento de si mesmo. Ou seja, aquilo que caracteriza a «fuga da vida» é o facto de esta coincidir com um descentramento original do *fundo de si mesma* e, com isso, ganhar refúgio ou habitar o próprio núcleo daquilo que é por ela fundado – as *formas* por ela apresentadas. A partir daqui percebemos melhor que a «minha vida» (e com isto a identidade que é de cada vez a minha) se encontra presente na identidade de tudo aquilo com que toma contacto, habita a identidade de tudo. E na verdade, não apenas habita a identidade de tudo como se encontra nuclearmente implicada na identidade de tudo (embora de forma confusa). Quer dizer, não é (ao contrário do que tende a perceber-se) uma forma de acrescento superficial à identidade das coisas, mas antes aquilo que funda cada momento da apresentação delas (mesmo os momentos mais despecebidos e aparentemente insignificantes). Mas isto não significa que esse «habitar» a identidade de tudo corresponda mais a um estar «dentro» do que a um estar «fora» delas. E isto porque ele se encontra tecido (entretecido) em tudo.

É, portanto, a partir da compreensão deste modo peculiar de presença do *fundo da vida* a todas as *formas da vida* que cabe agora tentar perceber como esse mesmo *fundo* é tratado pela filosofia e pela literatura. E, se a questão é a da possibilidade ou impossibilidade de fazer passar a *forma* o *fundo da vida*, e perceber a própria forma da vida, podemos traduzir o problema nos seguintes termos: somos nós capazes de captar em próprio aquilo que somos?

A literatura consiste num modo *específico* de tentativa de conversão (e não inversão) do *fundo* ou «solo» da vida em *forma*. Aquilo que está em causa, de cada vez, é captar os traços dessa «personagem» que é a vida e que se expressa não apenas através das diferentes personagens mas também em tudo aquilo que tem lugar no mundo da obra literária. Mas justamente, a literatura aponta para uma determinada  *direcção* ou *modalidade* específica da tentativa de fazer isso. Essa *modalidade* é diferente daquela



que é seguida na filosofia – desde logo porque, como vimos anteriormente, a vocação da literatura não é a do *conceito*. Também podemos exprimir isto dizendo que o projecto filosófico se reporta à vida, sim, mas procura como que quadros diferentes dela, a partir dos quais se torna compreensível – como se a chave para a captação da vida fosse o encontro como que de frases em relação às quais a própria vida é apenas uma palavra no meio delas – como se fosse possível sair do próprio «solo da vida», pô-lo «no seu lugar» e reencontrá-lo «de fora», a partir da sua origem, das suas condições, do que o precede, do que o rodeia, do que está para lá dele, etc. Numa palavra, o projecto da filosofia leva sempre de algum modo ao lugar imaginário de um espectador que assiste ao próprio «solo da vida» a entrar em cena no meio de um quadro de realidade que o situa e lhe dá forma. O decisivo aqui – e o que é característico da filosofia – é o modelo fundamental desta integração da vida (do «solo da vida») em algo de outro – que o *resolve*, como se o próprio «solo da vida» fosse reconduzível a algo mais, quer dizer, fosse susceptível de ser descoberto como um momento de algo mais de que é precisamente apenas um momento. Para o exprimir na própria linguagem da filosofia: independentemente de ser naturalista ou não, o modelo filosófico tende a ter em relação ao mundo-da-vida (à *Lebenswelt* – admitindo aqui que a noção de *Lebenswelt* fixa adequadamente o fenómeno do «solo da vida») algo de análogo àquilo que caracteriza o «naturalismo», quando o «naturalismo» pretende alcançar uma compreensão da *Lebenswelt* como produto ou momento de uma ordem natural (como produto ou momento do quadro ou quadros de realidade para que aponta o conceito de natureza).

Como apontámos, esta tentativa de redução não só acaba por saltar a própria constituição interna do «solo da vida» mas, de facto, não consegue esclarecer bem o nexos entre a vida e esses antecedentes (ou esse «meio» ou «condição» para lá dela que alegadamente a integram e, ao integrá-la, a esclarece, a torna compreensível) – mas, sobretudo esquece que os próprios antecedentes ou esse «meio» ou «condição» para lá dela, que alegadamente a integram e aclaram, correspondem, na verdade, a um complexo de constructos teóricos também eles construídos no «solo da vida», também eles compreendidos no meio deste «solo» e à luz dele (do seu património de evidências, do seu sentido, da sua peculiar morfologia, etc.). Por outras palavras, esta tentativa de redução esquece que só ilusoriamente a *Lebenswelt* é situável em algo de outro. Pois, como se viu, é a vida, (a «minha vida») que na verdade sempre engloba e enquadra o

que quer que seja, mesmo aquilo que aparentemente é o mais independente dela e parece situar-se já no seu «exterior».

Ora, o que é próprio da literatura – e em especial o que é próprio da compreensão da literatura desenvolvida por V. Woolf – é, se assim se pode dizer, uma outra maneira de procurar o *fundo*, ou melhor, um outro modo de procurar converter em *forma* o *fundo da vida*. A literatura não abandona o *fundo* ou «solo» em causa para o fundar numa *forma* ou numa constelação de formas distintas dele e que supostamente o esclarecem, se assim se pode dizer, a partir de fora, por integração em quadros de inteligibilidade exteriores, etc. A literatura *fica* de algum modo na *própria vida* e procura algo que equivalha a converter esse *fundo* em *forma* – quer dizer, em algo que não se esconda, não se «apague», antes apareça – algo que mostre a sua determinação, o seu «rosto». Ou, para o exprimir nos termos a que acabámos de recorrer, o que está em causa no projecto literário (ao contrário do projecto filosófico) não é tentar compreender a *Lebenswelt* a *partir de algo de outro*. A procura da forma da vida, que a literatura também assume como tarefa, distingue-se por algo como isto: não se compreender o mundo-da-vida a partir de algo «exterior» a ele (algo que o situe, por que ele seja iluminado, etc.); se assim se pode dizer, aquilo que a literatura tenta captar é a forma *da própria Lebenswelt*, ou seja, a *forma* desse *fundo global* que constitui o mundo-da-vida. Numa palavra – e para o expressar já em termos próximos daqueles que são usados por V. Woolf, aquilo que está em jogo no projecto literário é sempre, de algum modo, a «captação» da própria vida (*life itself*).

Mas, sendo assim, isso põe um problema que importa agora pôr em relevo. Segundo o que dissemos, o empreendimento da literatura é a) tal como a filosofia um empreendimento voltado para a própria vida (para aquilo a que chamámos o *fundo* dela) e apostada em converter esse *fundo* em *forma*; b) diferentemente da filosofia um empreendimento tal que essa conversão é procurada dentro do próprio «solo» da vida, numa direcção «imane» que não o procura desvendar a partir de fora. Pode-se, por isso dizer, de forma vincada, que o que está em causa na literatura é a captação e a «inscrição» (a fixação: a escrita) da vida. Ou seja, pode-se dizer que, nesse peculiar sentido (um sentido que passa justamente pelo facto de a vida ter aquilo que exprimimos fazendo referência a Möbius e a Escher) a literatura é *bio-grafia*.

Mas aqui começa o problema que agora se trata de pôr em foco. Como também

resulta do que vimos, se a literatura está votada a uma procura da forma da vida (da vida convertida em forma), essa tensão para a forma é *eo ipso*, tensão para a totalidade (e para uma totalidade com as características que decorrem da peculiar morfologia anteriormente referida). Ora, o que isso quer dizer é que a literatura está ao mesmo tempo marcada por uma tensão para a totalidade da vida própria e por uma tensão para a «totalidade total», como que metidas uma, na outra, em virtude da peculiar forma que faz que ambas sejam ao mesmo tempo englobantes e englobadas. A biografia é uma escrita da vida e uma escrita da vida é – só pode ser – uma escrita *da vida toda*: da vida na totalidade. Só que isso põe uma série de dificuldades.

Por um lado, quando se fala da totalidade da vida, no sentido da totalidade da vida própria (da «minha vida»), aquilo que habitualmente tende a vigorar no nosso ponto de vista é uma totalidade que diz respeito àquilo que tem lugar durante o período que engloba o tempo decorrido desde o nascimento até à morte. Ora, no que diz respeito à captação ou à escrita da vida (que é sempre a «minha vida»), aquilo que desde logo se percebe é que a *totalidade* em causa se encontra sempre em «aberto» – por terminar, por concluir. Encontramo-nos, por isso, sempre impedidos de «ter em mãos» a totalidade da vida que é a nossa – porque, enquanto a vida se «desenrola», ela não se encontra totalizada e, quando termina, não existe mais sujeito que possa olhar para ela e ver a forma que desenhou. Sabemos também que isto é assim porque o «desenrolar» da vida não tem um carácter meramente cumulativo. A relação que cada momento da apresentação tem, quer relativamente ao que passou quer relativamente ao que está por vir, é uma relação de tal modo dinâmica que pode tingir a vida na sua totalidade. Ou seja, cada momento pode alterar a visão da totalidade da vida (de tal modo que, como já vinculava o topos antigo, até ao último instante a continuação do curso da vida pode alterar a determinação da sua totalidade – o seu «rosto», a sua *forma*). Isto significa que, para ter uma visão da totalidade da vida (no sentido aqui tomado), para poder escrever integralmente a vida (para pôr de pé a *biografia*, no sentido forte e próprio do termo), seria necessária uma visão da totalidade-da-vida já acabada – o que, como vimos, se revela impossível, porque implicaria, por assim dizer, estar «fora» da vida para a poder ver na sua totalidade (que de resto, tendo em conta o carácter ultra-englobante da vida, não faz sentido falar)<sup>50</sup>.

---

50 Existe ainda uma ilusão (que tende a passar despercebida e que é preciso pôr em evidência) presente na noção de totalidade da vida, enquanto esta «totalidade» é compreendida como um acontecimento que

Contudo, isto ainda é apenas uma parte do problema. Pois, por outro lado, como se isto ainda não bastasse, tudo isto acaba por se ver acrescido de dificuldades maiores se se tem em conta que a totalidade em causa não é só a totalidade da vida própria (da «minha vida»), mas a totalidade da realidade – a totalidade total, a totalidade ultra-englobante, de que se falou – ou melhor, se se tem em conta que a «minha vida» engloba no acontecimento de si mesma a totalidade das outras vidas e de tudo o resto: a totalidade total, ultra-englobada para a qual a «janela», a «praia» ou «cais» da «minha vida» dá – e de tal modo que a «minha vida» é de algum modo todas as coisas (ὅτι ἡ ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα) e engloba tudo isso no seu seio. Percebe-se a dificuldade estrutural que se atravessa no caminho do projecto da biografia, i.e., os problemas que se levantam quando se procura fixar e escrever a vida.

Pois o que isto significa é que, se aquilo que dissemos tem fundamento e a literatura está efectivamente votada a *escrever a vida* e a pôr de pé a biografia no sentido que se indicou, então o romance que na literatura se trata de escrever seria sempre qualquer coisa como o *romance total* – ou o poema que se trata de escrever seria sempre qualquer coisa como o poema total. E, em última análise, tudo quanto ficasse aquém disso ficaria aquém do que está implicado no projecto da biografia: o projecto da biografia *total*, da obra *total* ou do livro *total*.

Vejamos um pouco melhor o que isto significa. Significa, em primeiro lugar, que a escrita da vida tem de corresponder como que à conjunção da escrita de *todas* as vidas – de todas as biografias (quer dizer, por um lado, de todas as *autobiografias* e, por outro lado, de todas as biografias-de-outrem em que teriam de ficar fixadas as personagens que cada vida ao mesmo tempo é para as outras (biografias de outrem essas que fazem parte das diferentes vidas a que tais personagens aparecem). Mas mais. Também poderia tratar-se apenas do livro de todas as vidas (como se se tratasse, ainda assim, de algo regional). Pois, como vimos, cada vida nesse sentido distingue-se pelo facto de ser em certo sentido *todas as coisas*: pelo facto de ser de certo modo «a praia» de tudo,

---

começa com o nascimento e acaba com a morte. Essa ilusão faz pressupor que a *forma da vida* se encontra dependente de uma totalidade extensiva (seja essa extensão espacial ou temporal). Tal falácia radica no pressuposto da existência de um ponto de vista que, em última análise, tendo «toda a sua vida à sua frente» pudesse atribuir-lhe uma forma definitiva. No fundo é o que pode estar em causa, hipoteticamente, num ponto de vista limite que olha para toda a sua vida no último instante antes da morte. Mas isto é ilusório, porque nem mesmo um ponto de vista que tivesse integralmente a sua vida à sua frente estaria isento do equívoco do próprio olhar. Quer dizer, nada garante que uma totalidade desta natureza não pudesse ter, também ela, múltiplas interpretações, estar repleta de ambiguidades, indecisões, índices de restrição, ramificações do sentido, etc.

preenchida e marcada por tudo o mais (e de tal modo que vale para cada vida, no sentido aqui em causa, qualquer coisa como um *nihil alienum* a que, em última análise, nada se exime<sup>51</sup>). Ora, o que isto significa é, por sua vez, que a escrita da vida – a biografia – acabaria por ter de equivaler a qualquer coisa como a «escrita total» ou o «livro total», também ele ultra-englobante. Mas – e este é o problema – o livro integral não é possível (e não é possível em nenhum destes sentidos). De sorte que não é possível nenhum escrever da vida – quer dizer, nenhum escrever da totalidade. Ou seja, não é possível o romance integral, não é possível o poema total.

Põe-se então o problema de saber o que daí resulta. Quer isso dizer, então, que o projecto próprio da literatura não é exequível – ou quer dizer, pelo contrário, que afinal não é este o projecto da literatura: que, bem vistas as coisas, ela não tem que ver com essa preocupação de escrever a vida?

Se não estamos em erro, é de facto isso mesmo que está em causa na literatura – ou, como também se pode dizer, o projecto literário é sempre de algum modo o da *biografia* no sentido referido<sup>52</sup>. Sucede apenas algo de que não nos podemos esquecer, que está em certa medida implicado num aspecto que já vimos, mas que importa agora ver um pouco mais em pormenor. Pois trata-se de algo que faz que este projecto da biografia, no sentido aqui em causa, seja ao mesmo tempo uma espécie de «missão impossível» (um projecto pura e simplesmente inexecuível, no modo que referimos) e um projecto exequível naquela forma que, como também vimos, é própria da literatura: a forma do *símbolo*, da *tensão* evocativa, etc. Por outras palavras, quando agora mesmo falámos do livro integral, etc., imperceptivelmente embarcámos na ideia de um livro marcado pela forma de adequação que anteriormente mostrámos ser a do conceito: nessa óptica, o livro só é integral se houver como que uma inscrição ou transcrição *integral*, que nada deixe de fora, etc. Mas procurámos pôr em evidência também que o regime de sentido e de fixação próprio da literatura não é esse – o da adequação – mas sim um outro que admite a desproporção (e mesmo uma desproporção esmagadora), tal como admite a impertinência (e mesmo uma extraordinária impertinência). Pois a chave deste outro regime está no poder da *evocação* em virtude do qual o *menos* (o

51 No sentido do «Homo sum, humani nihil a me alienum puto» de Terêncio (*Heautontimorumenos* I, 77) ou da carga que esta formulação de Terêncio adquiriu no seu uso proverbial. Mas o ponto decisivo é que o *nihil alienum* aqui em causa não se circunscreve à esfera do «humanum», antes tem uma amplitude *muito mais geral* – e, na verdade, *irrestrita*.

52 E é, de todo o modo, esse o projecto da literatura, tal como V. Woolf a concebe – e também o projecto que a sua obra tenta levar a cabo.

fragmento) não se põe só a si mesmo, antes desperta mais (e até muito desproporcionalmente mais) do que só ele e, por outro lado, também o impertinente não se põe só a si mesmo e não põe só aquilo que lhe é homogéneo, antes tem o poder de «voltar para» (e, nesse sentido, o poder de *despertar*) aquilo que possui uma determinação bastante diferente da dele. Quer dizer, nesta outra ordem de sentido, a eficácia não se mede pela inclusão de todos os elementos, sem perda de um *iota*, e a captação da forma da vida não se faz por um acompanhamento muito circunstanciado de todos os seus elementos. Não: nesta outra ordem de sentido a eficácia da captação é *dinâmica*. Obtém-se por *via de tensões mobilizadoras que encaminham para*. E isto de tal modo que, mesmo sem chegarem lá (no sentido de o terem já ao alcance – e mesmo que fiquem a uma extraordinária distância daquilo de que se trata), em evocações, em sugestões mobilizadoras, já remetem para aquilo que ainda não alcançam e já o tornam presente – já põem a olhar para ele; já põem, de certo modo, em contacto com ele como o *terminus ad quem* das tensões que despertam. Este é um facto que ainda teremos de ver melhor, mas que importa vincar já bem, para se perceber que é que está em causa no projecto da literatura – haja ou não haja uma nítida consciência disso. Em suma, ainda que se revele uma impossibilidade de outro modo, o livro integral é susceptível de ser escrito *na forma simbólica*. E a literatura é isso mesmo – a biografia ou o livro total – o livro da *totalidade* da vida passada de *fundo a forma* no modo de *uma totalidade simbólica* (ou seja, numa palavra, *o livro total em forma simbólica*).

Vejamos um pouco mais em pormenor a questão da forma deste livro total em versão simbólica. Se a literatura, na sua forma de *biografia*, procura captar *life itself*, pode perguntar-se: esse «próprio» da vida refere-se afinal a quem? Será ao autor da obra, o escritor? Será à vida das personagens (que não tendo existência real é uma vida que não pertence a ninguém)? Ou será à vida do leitor (o que parece problemático, desde logo porque parece incompreensível como é que um autor que, por exemplo, tendo vivido há alguns séculos atrás se possa estar a referir à vida não apenas de um, mas de milhões de seres que o leram, lêem, etc., com os quais nunca teve contacto)?

Num primeiro momento, aquilo que desde logo parece evidente é que a obra escrita tem como referente o próprio escritor. Quer dizer, mesmo quando o que está em causa numa obra de ficção é a vida das personagens (desprovidas de uma existência real), elas reflectem, de certo modo, uma visão da vida daquele mesmo que as escreve.

Isto não significa porém que a vida das personagens consista numa simples cópia ou imitação da vida do escritor. As personagens são apenas *modos expressivos* da forma como o escritor vê a vida. Correspondem a qualquer coisa que se pode descrever como um «desdobramento interno», numa multiplicidade de ângulos de visão que o escritor tem relativamente à própria vida ou *life itself* (não à vida como a «sua vida» no sentido mais estrito – aquilo que tem especificamente lugar no acontecimento factual da «sua vida» de tal modo que o tem como protagonista –, mas à vida enquanto acontecimento de significado mais abrangente, à vida entendida como a «grande personagem»).

Mas, num segundo momento, sabemos também que, dadas as características peculiares da «minha vida» (não apenas como um acontecimento que é inteiramente pessoal, incomunicável e «fechado» na esfera de si mesmo, mas também como algo ultra-englobante de tudo aquilo que aparentemente dele se diferencia), o que está em causa, de cada vez, é precisamente o facto de ser *nela* (na «minha vida») que todos os acontecimentos têm lugar – ou seja, a «minha vida» inclui nela mesma (do modo peculiar que analisámos anteriormente) todas as outras vidas. Por essa razão, mesmo quando o que está em causa é a vida das personagens de uma obra de ficção (que, como dissemos, são *modos expressivos* ou *desdobramentos internos* da visão da vida produzida pelo escritor) é da «minha vida» que se trata – não no sentido em que as personagens descrevam acontecimentos que tenham tido lugar na minha vida, mas no sentido em que esses mesmos acontecimentos são emblemáticos de formas de sentido que dizem respeito ao modo como eu vejo ou posso ver a vida, como me relaciono com ela (i.e., com a vida como a «grande personagem» que anteriormente se referiu). Assim, sendo a literatura uma forma de *biografia*, podemos dizer que as formas de sentido que nela se encontram presentes são formas de sentido que se constituem como «traços do rosto» da «grande personagem» com a qual a «minha vida» sempre já se relaciona. É neste sentido que se diz que as personagens são formas de sentido da minha própria vida.

Mas, sendo assim, deparamo-nos agora com um outro problema. Um problema que resulta do facto de reconhecermos que a obra literária, enquanto *biografia*, parece dizer respeito à vida não apenas daquele que a escreve mas, sobretudo (e na verdade apenas) daquele que a lê. Ou seja, a obra literária tem a peculiaridade de dizer respeito à vida da multiplicidade indefinida de outros «eus» que, pela obra, se relacionam com a

«grande personagem» que, de cada vez, *engloba* a vida de cada um (que é a sua) e, ao mesmo tempo, *é englobada* pela vida de cada um. E o problema é o seguinte: se, por um lado, de cada vez, é «a minha vida» aquilo que está sempre em causa e que se encontra no «centro» da identidade de tudo aquilo com que se relaciona – fazendo de tudo e todos «adereços» e personagens da minha vida (embaixadores da «grande personagem» da própria vida que abarca tudo); mas se, por outro lado, se reconhece que essa «grande personagem» não é exclusivamente minha (antes engloba todas as vidas, de tal modo que cada uma delas se acha, de cada vez, como o «centro» em torno do qual tudo o mais gravita); então, quando se procura alcançar o «centro» da «grande personagem», se assim se pode dizer, o «coração da vida» (que é de cada vez a minha), não corresponderá isso (pelo menos na forma tentada) a encontrar o *centro de todos os centros?*, o *fundamento de todos os fundamentos?*, a *vida de todas as vidas?* Por outras palavras, não corresponderá o problema da identidade (enquanto captação, decifração e inscrição daquilo que sou, «o rosto da minha vida») a um problema de captação, decifração e inscrição de toda a humanidade? Poderá um só rosto (com toda a multiplicidade de traços que o caracteriza) corresponder ao rosto de toda a humanidade?





## I PARTE

### O *TERRITÓRIO* DA IDENTIDADE



## **§7 Identidade *atravessada* no mundo**

Na parte introdutória que precede, fixou-se um complexo de problemas e as linhas fundamentais de um programa em que está em causa qualquer coisa como modificações de fundo nas próprias bases sobre as quais assenta a ontologia que tem dominado na tradição. Segundo o que indicámos, podem-se encontrar elementos decisivos para uma tal modificação de perspectiva na obra de V. Woolf e na peculiar forma de «ontologia literária» que se encontra desenhada na sua obra. Mas, quer o levantamento que fizemos dos problemas em causa, quer a exploração do modo como o pensamento de V. Woolf e a expressão desse pensamento na sua obra pode contribuir para abrir novas vias, têm um carácter ainda somente preliminar e formal. Trata-se agora de passar dessa primeira fixação, ainda exploratória e formal, para análises que se confrontem em concreto com cada um dos problemas em causa e discutam detidamente cada um deles, escrutinem a respectiva articulação, etc.

O primeiro ponto, que importa desformalizar e passar a uma análise mais fina e precisa, diz respeito à própria questão da «lógica da territorialidade» ou da delimitação de territórios que sempre de novo tende a impor-se e a fazer perder a pista daquilo que põe em causa a delimitação territorial. Viu-se anteriormente como que o complexo das estruturas formais que presidem à organização da «territorialidade». Trata-se agora de analisar mais detidamente a sua «geografia» – quais são as grandes cesuras ou os contrastes mais marcantes na disposição das unidades ou dos «redutos» territoriais. Há, como vimos, uma multiplicidade de fronteiras dentro dos territórios separados por fronteiras. Mas quais são as grandes e mais marcantes divisões territoriais (quais são, se assim se pode dizer, os «continentes» em que tende a estar disposta a multiplicidade daquilo que aparece)? Como é que a localização em cada um destes grandes «continentes», a pertença a este ou àquele de entre eles, constitui um traço fundamental da identidade do que quer que seja que se situa neles? E, por outro lado, como é que estes «continentes» estão, por sua vez, subdivididos em grandes subdivisões territoriais, que por sua vez se subdividem ainda mais, formando-se assim uma espécie de «sistema de lugares da identidade»? Ou será a forma de organização destes territórios – em parte separados em parte «encaixados» uns nos outros – diferente do que acabámos de esboçar? Mas, nesse caso, é qual?

Para ganharmos o fio condutor da *desformalização* que agora se trata de levar a cabo, é preciso ter clara noção de que, em virtude de alguns dos fenómenos fundamentais que considerámos anteriormente, a multiplicidade com que de cada vez estamos em contacto tem um carácter *centrado*. Não corresponde de maneira nenhuma a uma multiplicidade *isótropa*, constituída de tal modo que tudo apareça com o mesmo estatuto no horizonte de um acompanhamento não apenas ubíquo mas que tenha igualmente o seu centro em toda a parte. Não. A multiplicidade em causa está sujeita a um complexo de fenómenos de *centramento*, que a tornam vincadamente anisótropa e que a dispõem em torno de qualquer coisa como um centro ou uma constelação de fenómenos de centramento (centramento de perspectiva: tudo isto a partir de um «olhar» sediado no meio da própria multiplicidade; centramento de importância: tudo disposto em posições mais ou menos tónicas e mais ou menos átonas em torno de um núcleo de importância máxima, etc.). Tudo isto de tal modo que a própria organização da territorialidade (as linhas de cesura, os vínculos de associação e de integração nos mesmos territórios) segue direcções em *irradiação a partir de um centro*.

Por outras palavras, havendo uma multiplicidade, as fronteiras de contraste territorial poderiam começar onde quer que fosse e o regime de repartição ou de delimitação poderia espalhar-se homogeneamente por toda a amplitude daquilo que aparece. Mas, de facto, não é assim. Todo o mapa da partição dos territórios está *traçado a partir de um centro*. Esse centro é complexo (possui, aliás, uma complexidade de que só focamos alguns aspectos). Mas *grosso modo* tem que ver com o próprio ponto de vista que de cada vez testemunha a presença de toda a multiplicidade em causa – e também tem que ver com o facto de esse ponto de vista estar em relação consigo e compreender a própria vida como sua (numa não-indiferença a si mesmo, ao que será de si, ao «destino» de si, etc.). De sorte que as grandes linhas de contraste e as oposições territoriais, que descrevemos como correspondendo a qualquer coisa como «grandes continentes», têm que ver com essa óptica centrada e com diversas modalidades de delimitação, todas elas de algum modo relativas ao *centro* assim fixado. Assim, por um lado, as oposições ou delimitações territoriais mais decisivas para a organização de todo o complexo da territorialidade correm em eixos que partem desse centro, que o têm como *terminus a quo* e *terminus ad quem*. E, por outro lado, os diferentes eixos de oposição estão, por sua vez, opostos uns aos outros, na sua diferença entre si, de tal

modo que a sua posição uns em relação aos outros não é apenas (nem é principalmente) uma oposição de uns em relação aos outros, mas sim uma oposição na forma como se dispõem *relativamente ao próprio centro*.

Ora, isto permite compreender o que faremos a partir daqui. Procuraremos justamente seguir esta peculiar «geografia» de tudo aquilo que nos está apresentado, tendo em atenção a forma como estes fenómenos aparecem desenhados nos textos de V. Woolf. A primeira linha de divisão territorial que analisaremos é aquela que tem que ver com o contraste de «territórios continentais» entre o próprio *centro* (e aquilo que lhe pertence, o corpo próprio, etc.) e tudo o mais que lhe é *alheio*. A segunda linha de divisão territorial que analisaremos é aquela que diz respeito à marcação de contraste entre o próprio centro e a existência de «outros centros» como ele – que se reconhecem como sendo «outros» em virtude de, à semelhança do próprio *centro* (i.e., do *centro* no sentido estrito), também eles se apresentarem como centros que organizam toda a multiplicidade em torno de si. A terceira linha de divisão territorial que consideraremos tem que ver com a marcação das *fronteiras temporais desse centro* – aquelas que permitem um contraste entre aquilo que cai dentro do seu «lote temporal» e aquilo que já cai fora dele, mas também aquelas que têm que ver com a marcação de contraste entre o «agora» (que, de certo modo, constitui de cada vez, o centro de tudo), o «já não» e o «ainda não».

Em relação a estes aspectos nucleares, o que procuraremos fazer – em permanente referência aos elementos que encontramos focados na obra de V. Woolf – é, por um lado, perceber as estruturas fundamentais da organização dos diferentes territórios que compõem a multiplicidade em cujo meio damos connosco e, por outro lado, perceber também como estas diferentes marcações de territorialidade se encontram articuladas entre si, o modo como tais estruturas co-dependem umas das outras, a forma como se influenciam reciprocamente, como se determinam ou co-determinam umas às outras, como se «atravessam» umas nas outras, etc.

Mas tudo isto terá lugar a partir de uma estrutura de significado que interfere de algum modo em tudo, uma vez que, como vimos, a identidade do que quer que seja tem sempre que ver com o modo como o ponto de vista (a que pertence esse «centro») se relaciona com a multiplicidade de «territórios» que organiza em si e em torno de si.

Portanto, o que está em causa, quando aqui se refere um levantamento desses

«continentes» da identidade, é, precisamente, compreendê-los à luz de uma estrutura de significado que os plasma e que nos permite compreender melhor o que está implicado naquilo que anteriormente se identificou como sendo a estrutura formal da identidade (na sua complexa trama de identidades e diferenças). O ponto de vista literário (mais especificamente aquele que se expressa na obra de V. Woolf) ajudar-nos-á nesse mesmo levantamento, na medida em que nos apetrecha com uma série de exemplos significativos que, dada a sua natureza multicentrada (tendo, de cada vez, diferentes personagens como o «centro» a partir do qual se compreende a relação à identidade de tudo o mais), como que «desdobra» uma série de possibilidades de compreensão interna dessa relação que tendem a permanecer «dobradas» ou «adormecidas» no «centro de todos os centros» – aquele que, de cada vez, eu mesmo sou.

Como se verá, toda esta análise acabará por pôr em evidência que a identidade não é *atravessada* apenas no sentido de os diferentes territórios estarem em estreita ligação uns com os outros, mas também no sentido de cada «reduto» territorial só ter lugar no quadro de algo que o excede e engloba ao mesmo tempo (a ele e àquilo a que se opõe) – de tal modo que o próprio sentido da oposição territorial é interno a algo de não-territorial que o possibilita e de que «vive».

Formalmente este itinerário tem algo de semelhante àquele que encontramos desenvolvido no *Sofista* de Platão, particularmente entre 253 b e ss. Pois também aí se trata de pôr em evidência que as esferas de determinação elementares, que parecem simples e independentes umas das outras, na verdade, estão constituídas de tal modo que sempre já se implicam umas nas outras ou estão envolvidas umas nas outras – e a instância original em que elas próprias se situam acaba por ser a instância abrangente, «conjuntiva», que inclui umas e as outras; qualquer coisa como um *ὅμοῦ* irredutível. Só que aqui as esferas de delimitação territorial em causa são os próprios «continentes» da multiplicidade que aparece e, por outro lado, as instâncias abrangentes (ou atravessadas) originais – o *ὅμοῦ* irredutível – também é de outra ordem e acaba por ter que ver com a própria tensão de significados que é a vida.

### **7.1 O corpo como referente imediato**

Apesar de todas as dificuldades que se manifestam quando somos confrontados

com a necessidade de determinação da identidade do que quer que seja, há algo que não deixa de ser evidente (embora, como vimos, não deixe de ser problemático ou confuso na sua forma de evidência): a referência a um território. Qualquer identidade – para se diferenciar de tudo o mais – implica, ao nível mais básico, a referência a um território. Um território que é o seu e que, por isso, estabelece por relação a si (exteriormente) e em si mesmo (internamente) diferentes territórios; mas que também se compreende (tal como apontámos anteriormente) pela relação que estabelece com aquilo mesmo de que se distingue, ou seja, pela forma como se articula com aquilo de que se diferencia – e, na verdade, sobretudo pela forma como organiza em si ou em torno de si todo esse complexo de fenómenos de identidades e diferenças.

Ora, é em virtude desta forma de organização (em si e em torno de si) da multiplicidade de territórios, que se percebeu que há um fenómeno de centramento sempre já implicado na consideração do problema da identidade do que quer que seja. Esse «centro», como se viu, é correlativo de um ponto de vista que organiza essa multiplicidade de territórios numa estrutura que não é meramente formal, mas que, pela forma peculiar de não-indiferença com que de cada vez se relaciona com essa mesma multiplicidade de territórios, diz antes respeito a uma estrutura de significação. Sendo assim, a pergunta agora é: qual o território concreto desse «centro», a que tudo de certo modo se reporta?

Quando falamos de ponto de vista não estamos a falar de um «ponto cego», i.e., de um ponto meramente geométrico localizado no espaço, estamos antes a falar de um «quem» que vê, i.e., de um «quem» que, precisamente, se constitui como o centro a partir do qual e em torno do qual se organiza a identidade de tudo o mais. Mas um «quem» que, para perspectivar, para ser um «ponto a partir do qual», tem de se fixar num território concreto. Neste sentido, para existir uma «perspectiva», é necessário um território que esteja ocupado e a partir do qual essa mesma perspectiva se produza. Ora, o «centro», assim entendido, como o «quem» que habita uma perspectiva e que organiza em si e a partir de si (numa forma de não-indiferença) a multiplicidade daquilo que tem lugar nela e a partir dela, diz respeito à vida. Ou melhor: diz respeito à «minha vida», porque, na verdade (e como teremos oportunidade de analisar melhor), esse é o único centro de que se pode falar em sentido próprio. Sendo assim, aquilo que é desde logo evidente é que o território do «centro» em questão implica uma referência ao «corpo»,



ou melhor, ao «corpo próprio» como o eixo em torno do qual tudo o mais gravita. Por outras palavras, o território da «minha vida» tem o «meu corpo» como referente imediato (a partir do qual e em torno do qual tudo é iluminado):

I can imagine nothing beyond the circle cast by my body. My body goes before me, like a lantern down a dark lane, bringing one thing after another out of darkness into a ring of light. I dazzle you; I make you believe that this is all. (*W*, 96)

O que é peculiar do «meu corpo», assim entendido, é que ele não é apenas mais um corpo entre outros corpos, mas aquele que, por ser «meu» (no sentido exclusivo do termo), se encontra no centro de tudo. Neste sentido, o «meu corpo» é foco de um interesse privilegiado da minha vida, no sentido em que é nele que a minha vida primariamente habita e é por ele que a minha vida se relaciona a tudo o mais<sup>53</sup>. Ou seja, a minha vida tem pelo meu corpo uma «simpatia original» – cuida dele, receia por ele, sofre e alegra-se por ele, etc., no sentido em que tal corresponde ao mesmo tempo, em certo sentido, a um cuidar de si mesma. E isto é assim porque, por um lado, é a partir dele que a vida tem lugar, é a partir do «meu corpo» que a «minha vida» se *atravessa* no mundo e engloba o mundo, mas, por outro lado, é também nele que o mundo se «rebate», é nele que o mundo «entra» – ele é o ponto de partida e o ponto de chegada, ou melhor, o ponto de onde se parte e o ponto pelo qual tudo chega. Resumindo, o «meu corpo» é o referente imediato a partir do qual se gere a minha vida e, com isso, a apresentação da identidade de mim, dos outros, do mundo e de tudo o mais.

Mas é também pelo facto de a «minha vida» reconhecer o «meu corpo» como um acontecimento que, apesar de ser fundamental, indispensável, etc., tem um carácter regional no meio de um acontecimento que é total, que surge o problema de perceber qual a relação do «meu corpo» com o «mundo» no qual ele se encontra (e que faz parte,

---

53 Note-se que, quando se diz que a «minha vida» habita o «meu corpo» não está em causa o estabelecimento de qualquer forma de precedência ou independência de um relativamente ao outro, simplesmente está em causa a compreensão de que um e outro, embora co-habitem essencialmente, se diferenciam. Por um lado, o centro é propriamente o alguém que vê, essa identidade que desanonimiza, que é solidária consigo, dedicada a si, etc. É essa a instância em que radica a determinação nuclear e, sem ela, o próprio corpo não seria *meu* – não seria *de ninguém* ou seria *de outrem* (mas tenha-se presente, que ao falar disso, na verdade se está já a conceber o corpo de ninguém ou o corpo de outrem *a partir da determinação nuclear em causa*, quer dizer, com determinações compreendidas a partir dela, em relação a ela, etc). Mas, por outro lado, o que caracteriza esse centro é o facto de ter sempre já apropriado o território daquilo que é *seu* na plenitude de uma identificação de si consigo. De certo modo, a instância original aqui é a própria *equação* (no sentido etimológico do termo) – é o um-no-outro destas duas instâncias, que não é precedido por nenhuma delas ocorrendo separadamente só por si.

precisamente do acontecimento da «minha vida»). Isto é, o problema está agora em determinar qual a relação do meu corpo com isso que, não sendo o meu corpo – o mundo –, se constitui como o lugar fundamental que ele ocupa (no seio do qual se acha, etc.).

## 7.2 A posição do corpo no mundo

Habitualmente, o «meu corpo» tende a ser compreendido como uma espécie de «continente» onde têm lugar certos «conteúdos». Trata-se de uma unidade global perfeitamente identificável nos seus contornos – uma unidade que não apenas se diferencia de todos os «conteúdos» que lhe são exteriores, mas também diferencia internamente «conteúdos» que lhe pertencem, i.e., que são tomados como «propriedades» ou como partes suas.

Tal como vimos anteriormente, estes «conteúdos» organizam-se entre si em unidades colectivas. Mas essas unidades variam na sua amplitude. Por exemplo, quando me refiro ao «meu corpo» reconheço que «dentro» dele existem «conteúdos» diferenciáveis. Mas esses «conteúdos» variam na amplitude da sua «unidade», se eu estiver a falar de órgãos (fígado, rins, coração, pulmões, etc.), se estiver a falar de membros (pernas, braços, cabeça, etc.) ou se estiver, por exemplo, a falar de sistemas (respiratório, circulatório, reprodutivo, etc.). Quer dizer, não acontece apenas que o corpo tenha diferentes «conteúdos» (como se se tratasse de «peças» inteiramente diferenciáveis umas das outras); para além disso, esses mesmos «conteúdos» definem-se, de cada vez, pela unidade colectiva em que se acham organizados e pela sua dependência em relação à unidade global que é o «meu corpo». Por outras palavras, as fronteiras que se traçam entre os diferentes «conteúdos» internos ao corpo são, de cada vez, traçadas em função da *parte* (enquanto unidade colectiva) que se quer destacar ou pôr em relevo na *totalidade* que é o «meu corpo».

Isto corresponde *grosso modo* ao sistema de «compartimentação» que anteriormente analisámos e que diz respeito à evidência natural que temos da identidade das coisas – numa forma de delimitação territorial por identidades e diferenças (com todas as variações de amplitude que esse mesmo tipo de focagem implica) – tendo em vista uma «orientação» do próprio ponto de vista. V. Woolf expõe isso mesmo em

*Jacob's Room*: «Only to prevent us from being submerged by chaos, nature and society between them have arranged a system of classification which is simplicity itself; stalls, boxes, amphitheatre, gallery.» (JR, 91).

Assim, e pela mesma razão, esta visão do corpo ou do «meu corpo» como uma relação «continente/conteúdos» é correlativa de uma visão mais abrangente (do sistema em causa), que consiste na consideração da relação do «meu corpo» com o mundo. O mundo aparece como o «grande corpo» no qual se encontra o «meu corpo» no meio de uma multiplicidade indefinida de outros corpos. Por outras palavras, o mundo (à semelhança do corpo) é composto por uma multiplicidade imensa de corpos entre os quais se encontra «o meu». Importa, no entanto, tentar ver melhor o que é que este tipo de relação, assim entendida, pressupõe.

O que desde logo parece evidente é que a relação mundo/corpo, enquanto relação «continente/conteúdo» implica a ideia de «ocupação»; o «meu corpo» ocupa uma posição definida ou lugar preciso no mundo (o mesmo se passa com toda a multiplicidade indefinida de outros corpos que se distribuem *no* mundo). Ora, esta ideia de ocupação de um lugar preciso tem subjacente a ideia do corpo como algo cujos limites, fronteiras ou contornos se encontram bem definidos – de tal modo que é pelo facto de se diferenciarem entre si que os corpos ocupam, de cada vez, lugares diferentes (não podendo ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar). E, ainda que se considere que os limites físicos dos diferentes corpos, em virtude do fenómeno anteriormente analisado (o fenómeno das unidades colectivas), possa ser confuso, isso não impede que «o meu corpo» se diferencie bem de tudo o mais. Ou seja, «o meu corpo» não se confunde com o mundo e com aquilo que nele há – não se confunde com aquilo que lhe é exterior. Naturalmente estão sempre já traçadas as fronteiras que *localizam* o território do «meu corpo»; «fronteiras» essas que opõem ou contrapõem a si aquilo que lhes é exterior e que, consequentemente, *posicionam* «o meu corpo» relativamente a outros corpos.

Ora, este posicionamento *relativo* do «meu corpo» no mundo, que se diferencia de tudo o mais que no mundo há, permite estabelecer uma espécie de «cartografia» do τόπος das diferenças (i.e., do lugar dos diferentes corpos) cujo objectivo é, primariamente, a minha *orientação* no *meio* do mundo, o saber *onde estou* e *onde tudo o mais está*. Todavia, a relação corpo/mundo assim entendida consiste apenas numa

mera *orientação* espacial que é abstracta – e, por isso, correlativa de uma visão em que o estar *contido em*, o *pertencer a* ou o estar *dentro de*, é ainda uma forma de o «conteúdo» permanecer exterior àquilo que o contém (o mundo). Ou seja, à luz desta compreensão (em que o território do «meu corpo» se acha perfeitamente diferenciado e isolado de tudo o mais), o «meu corpo» é algo «descartável», tem a natureza de um «apêndice», pois, sendo exterior ao mundo (na medida em que se diferencia dele) e a tudo o que no mundo tem lugar, consiste numa espécie de acréscimo *accidental* (e não *essencial*) ao mundo.

### 7.3 A situação do corpo no mundo

Acontece, entretanto, que este carácter «fechado» do corpo (cujas fronteiras físicas me permitem dizer «o meu corpo» – e, ao mesmo tempo, me permitem reconhecer uma certa «autonomia» dele relativamente aos outros corpos) não impede que haja nele, ao mesmo tempo, uma «abertura» constitutiva a esse «exterior» de si. Ou seja, faz parte da natureza constitutiva do «meu corpo» não apenas o estar de certo modo separado e, nesse sentido, o «fechar-se» ao exterior, mas também o «abrir-se» a ele – algo que, provisoriamente (antes de analisarmos melhor o que isto significa) podemos ilustrar com as seguintes palavras de V. Woolf: «I meet the eyes of a sour woman, who suspects me of rapture. My body shuts in her face, impertinently, like a parasol. I open my body, I shut my body at my will» (*W*, 46-47)<sup>54</sup>.

Esta «abertura» do «meu corpo» ao exterior, ao contacto com outros corpos, deve-se à natureza «porosa» ou «permeável» que o caracteriza. Semelhante «abertura» possibilita uma constante troca ou permuta entre o «meu corpo» e o mundo. Aliás, não se trata de *uma* «abertura», mas antes de *uma pluralidade de formas de abertura*. Vendo bem, é tudo aquilo que está em causa em fenómenos como por exemplo a respiração, a alimentação, a procriação, a audição, a visão, o tacto, etc. Ou seja, o corpo é permanentemente invadido pelo mundo e evade-se no mundo, absorvendo-o e sendo

---

54 Abstraimos aqui de um aspecto que é referido no final deste passo, onde se fala da possibilidade de «abrir» ou «fechar» o corpo *como se quer*. O que aqui importa é a própria ambiguidade do corpo, enquanto consente ao mesmo tempo a sua demarcação como algo separado e a sua abertura ao exterior de que se demarca. É esta estrutura fundamental de ambiguidade que possibilita o tipo de alternâncias referido por V. Woolf e os fenómenos em que a alternância em causa (o corpo ser qualquer coisa *ora* fechada *ora* aberta) parece depender da vontade – que, se assim se pode dizer, «faz agulha» entre as duas possibilidades.

nele absorvido (a «abertura» do corpo não é, por isso, unidireccional – como se apenas permitisse que as coisas «chegassem» ou que apenas «saíssem» dele – mas sim bidireccional, no sentido em que o corpo é «afectado» pelo mundo mas também «afecta» o mundo): «Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent. Now the stream pours in a deep tide fertilizing, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body?» (*W*, 41-42).

Esta «porosidade» do «meu corpo», que faz dele um lugar de trocas, constitui-se como o primeiro indício da indefinição daquilo que é «próprio» dele, i.e., daquilo que é inteira e exclusiva «propriedade» dele. Poderia acontecer que, por exemplo, ao nível mais básico, o meu corpo pudesse ser considerado independentemente do ar que respira, daquilo de que se alimenta, da temperatura que o envolve, etc. (e, consequentemente, daquilo que «devolve» ao mundo directa ou indirectamente em virtude dessa «recepção»). Mas, de facto, o que acontece é que essas «trocas» não são «acessórias»: elas são «fundamentais» e, por isso, necessárias para o meu próprio corpo; pois, certamente, ele não seria o que é na ausência dessas mesmas trocas. Ou seja, o meu corpo depende inteiramente disso que lhe é exterior<sup>55</sup>.

A compreensão disto (deste sistema de trocas constitutivo do meu corpo) aponta já para aquilo que está aqui em causa e que, provisoriamente, podemos definir como sendo a «indefinição dos contornos do corpo próprio». Esta indefinição implica que qualquer localização absoluta que «abraia» o «meu corpo» daquilo que o envolve (e que lhe é exterior), qualquer consideração que o isole do sistema de trocas que lhe é característico, na verdade envolve um erro fundamental – o erro da ilusão de captação daquilo que é «próprio» do corpo. Não se quer dizer com isto que o corpo não tenha «fronteiras» nítida e vincadamente definidas ou que essas fronteiras não se revistam de importância. O que se quer dizer é que essas fronteiras são fronteiras *dentro* de um «território» que na verdade *se prolonga para lá delas*, de tal modo que a importância dessas fronteiras vem precisamente de o corpo estar ao mesmo tempo *para lá delas*, em ligação com esse «para-lá» e ser, nesse sentido, «extra-territorial» em relação a si

55 É aquilo que tão agudamente se acha expresso no fragmento atribuído a Epicarmo quando descreve aquilo que nós somos como ἄσκοι περυσσάμενοι – ou seja como «*odres inflados*». Cf. Diels, H., Kranz, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker* (eds.), Weidmann, Dublin/Zürich, 1970-1971, (23 B 10). O que aí se acentua é especificamente a dependência da respiração, mas em última análise isso constitui como que um *emblema* de tudo o mais em que o nosso corpo e aquilo que nós somos depende permanentemente (e nesse sentido não menos permanentemente é feito) daquilo de que difere ou que lhe é exterior.

mesmo.

A natureza «porosa» do corpo, que permite os diferentes fenómenos de «transubstanciação» do exterior em interior e vice-versa (e a consequente ausência de delimitação precisa das fronteiras que em absoluto separam um do outro), permite também compreender melhor a peculiar forma de relação «continente/conteúdo» que está em causa quando se fala do modo como o corpo se encontra no mundo. Começamos a perceber, a partir daqui, que o estar *dentro de* é ser *parte constitutiva de* e não um mero *acrescento a*, perfeitamente *localizado em*. Ou seja, o modo como os corpos se encontram no mundo corresponde a um complexo sistema de trocas internas. Este sistema abrange diferentes redes (e, em grande parte, indefinidas ou muito confusas redes) de relações e dependências entre os corpos, de tal modo que não se conseguem seguir os fios (também podemos dizer os emaranhados de nexos) que ligam as coisas umas às outras:

I walk in the afternoon down to the river. All the world is breeding. The flies are going from grass to grass. The flowers are thick with pollen. The swans ride the stream in order. The clouds, warm now, sun-spotted, sweep over the hills, leaving gold in the water, and gold on the necks of the swans. (*W*, 74)

Vendo bem, em última análise, nada escapa a este emaranhado, cada coisa, mesmo a mais simples ou a mais delimitada está ligada ao corpo próprio por um novelo. Até o mais distante está envolvido com o corpo no emaranhado do próprio acontecimento da percepção ou da notícia que me põe de algum modo em contacto com ele e que é, ao mesmo tempo, um vector de ligação entre o corpo (onde a própria percepção ou a notícia está de algum modo sediada) e a totalidade do mundo (que fica patente e aberta nessa percepção ou nessa notícia). De onde resulta que não apenas não há nada que não esteja de algum modo em cruzamento com o corpo, mas, para além disso, as formas de cruzamento (as modalidades de cruzamento) entre o que quer que seja e o corpo são múltiplas, acumuladas, «sobrepostas», etc. Nesse sentido, o corpo próprio é ao mesmo tempo a própria explosão do mundo.

O que daqui se depreende é que a relação do «meu corpo» com o mundo não pode mais ser reduzida à evidência da identificação de um «aqui», de uma *posição* perfeitamente delimitada e localizada – porque o «meu corpo» não se opõe ao mundo, ele é (numa forma peculiar que ainda teremos de averiguar melhor) mundo. Ora, dada a

indefinição daquilo que prende o «meu corpo» ao mundo (traz o mundo ao meu corpo, etc.), e que faz perder de vista os seus «contornos» («contornos» esses que o reduziam à ocupação de uma *posição* no espaço ou no tempo), o que importa agora perceber é qual a *situação* do corpo no mundo. Por outras palavras, não sendo o mundo um espaço no qual o «meu corpo» ocupa um lugar preciso, a que corresponde este «estar no mundo»?

A este respeito, importa ter em consideração o que H. Maldiney diz em *Regard, parole, espace*:

Dans le paysage nous sommes investis par un horizon qui est lié chaque fois à notre ici. Or la relation ici-horizon exclut toute systématisation de l'espace qui nous fournirait des repères. Quand nous cheminons dans l'espace du paysage nous sommes toujours à l'origine, au ici absolu.<sup>56</sup>

Esta diferenciação, estabelecida por Maldiney, entre mundo compreendido como *espaço abstracto* e mundo compreendido como *paisagem* é determinante para percebermos o modo como o corpo se encontra no mundo. A noção de «paisagem» implica, como o dá a entender Maldiney, a *posição* do corpo numa *situação original*; uma *situação* que se caracteriza, justamente, pelo facto de o «meu corpo» ser o centro, a origem, o «aqui absoluto» de uma *paisagem* (e não de ser um mero «ponto» no espaço). Quer dizer, a posição que o «meu corpo» ocupa no mundo não é *sistematizada*, é antes *situada* pela própria relação que, de cada vez, estabelece com ele. O que é preciso compreender antes de mais é a própria estrutura da *situação*, ou seja, aquilo que, estruturalmente, é característico da *situação do corpo no mundo*. A este respeito, Maldiney diz o seguinte:

L'être-perdu est la situation de l'homme dans l'espace du paysage. [...] Entre l'espace du paysage et l'espace géographique il y a toute la différence du chemin et de la route. Mais seul chemine en plein paysage le vrai promeneur ouvert à l'étendue que s'ouvre à lui, et qui marche, où qu'il soit, dans le monde entier.<sup>57</sup>

A *situação original* que caracteriza a forma estrutural como o «meu corpo» se encontra no mundo é a de ele se encontrar «perdido» no espaço da paisagem (uma paisagem que é a sua, uma vez que ele é, de cada vez, o centro, o «aqui situacional

---

<sup>56</sup> Maldiney, H., *Regard, parole, espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1994, p.149.

<sup>57</sup> Ibidem.

absoluto», a origem da própria paisagem). Quer dizer, por um lado, o «meu corpo» diferencia-se do mundo (o que me permite, precisamente, diferenciar-me daquilo que não sou) mas, por outro lado, não se separa dele, pois o mundo aparece como uma paisagem interna da própria apresentação que tem lugar *no* ou *através do* «meu corpo». Ou seja, o mundo exterior consiste, em certa medida, numa paisagem *interna* do próprio corpo que se acha constitutivamente implicado nele. De sorte que o corpo não é um mero acrescento ao mundo – mas antes o seu «centro» ou «origem». Por outras palavras: por um lado, o «meu corpo» é sempre este «aqui» em que de cada vez me encontro, mas, por outro lado, a natureza desse «aqui», em virtude da sua «abertura» constitutiva, é a de se encontrar «perdido» no *meio* da própria paisagem<sup>58</sup>. Esta *situação original* que caracteriza a forma como o «meu corpo» se encontra perdido no mundo (perdido até na familiaridade que tem com as coisas do mundo), pode ser comparada com aquela que é descrita por Neville em *The Waves*:

The train slows and lengthens, as we approach London, the centre, and my heart draws out too, in fear, in exultation. I am about to meet – what? What extraordinary adventure waits me, among these mail vans, these porters, these swarms of people calling taxis? I feel insignificant, lost, but exultant. With a soft shock we stop. I will let the others get out before me. I will sit still one moment before I emerge into that chaos, that tumult. I will not anticipate what is to come. The huge uproar is in my ears. It sounds and resounds, under this glass roof like the surge of a sea. We are cast down on the platform with our handbags. We are whirled asunder. My sense of self almost perishes; my contempt. I become drawn in, tossed down, thrown sky-high. I step out on to the platform, grasping tightly all that I possess – one bag.’ (W, 53)

Importa agora analisar, um pouco mais em pormenor, em que é que consiste este *estar perdido no meio da paisagem*.

---

58 Isto não significa, de todo, que naturalmente nos consideremos *perdidos*. Criamos permanentemente sistemas referenciais que nos permitem determinar onde nos encontramos, aquilo que somos, o que esperamos fazer, etc. Há, como vimos, uma orientação pragmática natural, que faz que o corpo se relacione com o mundo sem que a relação exponha o facto de a nossa *situação original* nele ser a de nos encontramos perdidos. Aliás, naturalmente pode até existir desorientação, mas tal desorientação tem apenas um aspecto regional num sistema global que se tem dominado. Por exemplo, posso perder-me numa cidade, não saber em que rua estou, mas isso não impede que eu continue a saber, a ter como seguro, a cidade onde estou. Acontece, no entanto, que precisamente por nos encontrarmos entretecidos no mundo, por nos encontrarmos sempre já no *meio* do mundo, não podemos ter uma visão exterior dele, i.e., não podemos sair dele para ter uma visão global e, por isso, perfeitamente orientada. Assim, toda a orientação é sempre regional – numa situação original de perdição ou de desorientação global que tende a estar adormecida.



#### 7.4 A síntese original corpo/mundo

Em vista do que foi dito anteriormente acerca da relação corpo/mundo e da peculiar *situação original* que o «meu corpo» tem no mundo, o que importa agora tentar perceber são os fios que tecem o «meu corpo» e o mundo, ou seja, o modo *original* como o «meu corpo» se forma no mundo, se diferencia dele e, no entanto, se encontra preso a ele.

Aquilo que desde logo se percebe é que o «meu corpo» se forma no «ventre» do mundo, surge do mundo, de *dentro* dele e, por isso, o «meu corpo» é *parte* do mundo, ou melhor, o corpo é mundo (na medida em que, mesmo depois de formado, não deixa de estar *dentro* dele)<sup>59</sup>. A relação corpo/mundo corresponde, por isso, a qualquer coisa que se pode descrever como uma *síntese original*, i.e., uma síntese que, apesar de manter as diferenças entre os elementos que a compõem, torna essas mesmas diferenças, na sua essência, co-dependentes. Como tal, corpo e mundo não apenas são feitos do mesmo tecido (encontrando-se entretecidos de forma essencial), como são também originalmente o *mesmo* tecido. Por outras palavras, o «meu corpo» encontra-se entrelaçado inextrincavelmente com o mundo, formando com ele uma *síntese original* de teia e trama.

Todavia, apesar de o «meu corpo» se formar no «ventre» do mundo (sendo *fruto* do mundo), o seu aparecimento no mundo corresponde a qualquer coisa que podemos descrever, recorrendo metaforicamente a uma expressão de V. Woolf (que embora utilizada num contexto diferente se aplica ao que aqui está em causa), como «chegando ao mundo»: «there is then a great society of bodies, and mine is introduced; mine has come into the room» (*W*, 46). Ou seja, por um lado, reconhecemos que o «meu corpo» é feito do mesmo tecido do mundo e se encontra originariamente entretecido nele (embora isso não implique que se tenha um acompanhamento dos «fios» que tecem o «meu corpo» e o mundo um no outro). Mas, por outro lado, apesar de isto ser assim, apesar de nos encontrarmos irremediavelmente «presos» no mundo, reconhecemos também que o

59 Em *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty diz que o mundo é feito do mesmo tecido do corpo. Neste sentido, percebemos que existe uma continuidade ou prolongamento entre o corpo e o mundo, continuidade que tem que ver com o facto de ambos serem feitos da mesma «matéria», cf. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p.19 «Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.»

«meu corpo» (em virtude de, tal como vimos, ser o «eixo central» em torno do qual o mundo gravita) não se deixa confundir inteiramente com tudo aquilo que é do mundo. Por outras palavras, apesar de o «meu corpo» se encontrar «preso» ao mundo, como uma coisa que é do mundo e entrelaçando-se com as coisas que são do mundo, também se reconhece como «afastado» dele, como algo que se diferencia dele. Esta forma constitutiva, que se pode descrever como «prendimento» e «afastamento» do «meu corpo» ao mundo («prendimento» e «afastamento» que são consequência da sua própria «abertura» e «fechamento»), pode talvez tornar-se um pouco mais compreensível se considerarmos aquilo que está em causa no fenómeno do espelho – e, em particular, no modo como V. Woolf aborda este fenómeno em *The Waves*.

No fenómeno do espelho há como que uma duplicação daquilo que é do mundo; uma duplicação do próprio mundo e, com isso, do meu próprio corpo enquanto «coisa» do mundo. O espelho como que «arranca o meu corpo», afasta-o de mim, depondo-o aí como uma coisa entre outras coisas do mundo, como algo que se encontra diante de mim. Mas, ao mesmo tempo, isso que me é arrancado é-me devolvido. Ou seja, a reflexividade que é característica do espelho permite-me compreender que existe uma espécie de «cordão umbilical metafísico» entre o «meu corpo» e o mundo, pois o que se encontra separado, distante e até mesmo «arrancado», nunca deixa de ter uma relação interna a mim e de estar dependente de mim<sup>60</sup>. V. Woolf torna isto evidente numa passagem onde Bernard se encontra numa barbearia a cortar o cabelo:

Looking-glasses confronted me in which I could see my pinioned body and people passing; stopping, looking, and going on indifferent. The hairdresser began to move his scissors to and fro. I felt myself powerless to stop the oscillations of the cold steel. So we are cut and laid in swaths, I said. (*W*, 215)

A imagem no espelho, na qual Bernard se confronta com o seu próprio corpo a ser atravessado pelos outros que passam, reflecte esta forma de «prendimento» e «afastamento» estruturais do «meu corpo» ao mundo. No espelho, o «meu corpo» é

---

60 Em *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty descreve esta reflexividade do «corpo sensível», cf. pp.18-19 «L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors « l'autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir».

arrancado a mim e deposto como um corpo no meio de outros corpos do mundo, ele está «preso» ao mundo («my pinioned body»), fazendo parte da «paisagem» do mundo. Mas, ao mesmo tempo, apesar deste «prendimento» dos corpos uns nos outros, reconhece-se também um «afastamento» do «meu corpo» relativamente a tudo o mais; um afastamento ou «corte» que me mantém separado dos outros, como as mechas de cabelo que Bernard assiste a serem cortadas: «So we are cut and laid in swaths». No fundo, esta imagem do espelho ilustra a ambiguidade estrutural que caracteriza o modo como nos encontramos no mundo – irremediavelmente «presos» a ele e irremediavelmente «separados» dele.

Importa agora tentar focar, um pouco mais em pormenor, o modo como V. Woolf vê esta forma de *atravessamento* do «meu corpo» no mundo. Em *The Waves*, Louis põe em evidência, de forma peculiar, o modo como o corpo se encontra atravessado, entrelaçado e preso no mundo:

I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. (*W*, 7)

Trata-se de uma forma de *atravessamento* que diz respeito ao *enraizamento* do corpo no mundo – numa forma de prolongamento indefinido nele. O corpo próprio tece em si mesmo (prende a si, tecendo-se com eles) outros corpos e, nesse sentido, prolonga-se naquilo mesmo em que se tece; tal prolongamento põe em evidência a erradicação das fronteiras que naturalmente tendem a ser traçadas entre ambos (entre o corpo próprio e aquilo de que se diferencia), indo até às «profundidades do mundo». Esta forma de enraizamento ou síntese do corpo no mundo não é de todo clara. E é isto que a imagem das «raízes» nos permite compreender melhor – uma vez que elas (as raízes) pressupõem a ideia de qualquer coisa como uma dependência e prendimento essencial (embora obscuro) do corpo que eu sou ao mundo: «I am rooted to the middle of the earth» (*W*, 8); «My roots are threaded, like fibres in a flower-pot, round and round about the world» (*W*, 79).

Mas, para compreender um pouco melhor o que se encontra em causa nesta forma de *atravessamento* do «meu corpo» no mundo, nesta *síntese original*, importa tentar determinar com maior precisão o que está em causa no próprio fenómeno da

*síntese*. Antes de mais, quando falamos de síntese, o que está desde logo em causa é a compreensão de uma qualquer *unidade* ou *identidade* que comporta em si mesma *partes* ou *diferenças*. Uma *unidade* ou *identidade* que mistura, dissolve, reúne, anexa, implica, confunde, etc., em diferentes graus, os diferentes elementos que entram na sua composição. Quer dizer, a *síntese* tende a «apagar» ou a «silenciar» (com mais ou menos eficácia)<sup>61</sup> as diferenças próprias daquilo que entra na sua composição, de modo a permitir o aparecimento do *todo* e não das *partes*.

Mas quando aqui se fala de uma *síntese original* do corpo com o mundo, o que é preciso ter em consideração é a presença simultânea dos dois aspectos da *síntese*. Por um lado, aquilo que podemos descrever como uma *síntese a posteriori*, i.e., aquela que, precisamente, reúne em diferentes graus de «fusão» as diferenças (que se reconhecem como diferentes em virtude do seu contraste); mas, por outro lado, tudo isso tem por base a *síntese a priori* que caracteriza (como se viu) a própria forma do «meu corpo» se encontrar no mundo.

É no seio desta ambiguidade estrutural que se encontra a peculiar forma de *síntese* considerada, nas suas variações (que analisaremos mais adiante), por V. Woolf. Trata-se de uma *síntese* em que o *prendimento* ou *atravessamento* das coisas umas nas outras, no modo como se tingem, reflectem, afectam, etc., umas nas outras (e do significado daí resultante), depende da própria *paisagem interna* que é aquela que resulta sempre da forma como o «meu ponto de vista» (aquele que se acha «preso» ao «meu corpo») se tece constitutivamente com o mundo. É no seio da consideração desta forma de síntese que importa analisar o modo como os corpos se *atravessam* uns nos outros.

Chairs and cupboards loomed behind so that though each was separate they seemed inextricably involved. The looking-glass whitened its pool upon the wall. The real flower on the window-sill was attended by a phantom flower. Yet the phantom was part of the flower, for when a bud broke free the paler

---

61 Quando falamos, por exemplo, de um rosto ou de uma paisagem, os elementos que compõem essa unidade colectiva, apesar de «desaparecerem» na sua identidade própria, não deixam de ter uma presença marcante. Mas quando falamos, por exemplo, dos diferentes ingredientes que compõem um bolo, apesar de a diferença entre os ingredientes se poder (ou não) fazer sentir no sabor do bolo, a presença dessas mesmas diferenças encontra-se mais diluída na identidade de conjunto. Se, por outro lado, estivermos a falar de uma cor homogénea que resulte da mistura de duas ou três cores, essas mesmas cores (nas suas diferenças próprias) encontram-se completamente apagadas na identidade de conjunto, quer dizer, perde-se completamente o rasto das diferenças presentes na síntese. É neste sentido que falamos de diferentes «graus» de apagamento, silenciamento, etc., na composição da síntese.

flower in the glass opened a bud too. (*W*, 55)

Para ganharmos a pista daquilo que aqui está em causa, importa recorrer a algo que possa servir como *meio de contraste* e, por via disso, fazer perceber melhor o que é que efectivamente se passa na apresentação normal das coisas e a que ponto isso difere do que corresponderia a uma perfeita delimitação da identidade dos diferentes corpos (cada um com o seu território próprio e independente). Esse meio de contraste consiste numa forma modificada de experiência das coisas – que V. Woolf chama «existência fanática» ou existência «sem sombra»:

The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit. The veins on the glaze of the china, the grain of the wood, the fibres of the matting became more and more finely engraved. Everything was without shadow. A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet. (*W*, 82)

O que é descrito neste passo é qualquer coisa como um aumento da intensidade com que cada coisa «afirma» a sua própria identidade e se demarca das outras. A identidade torna-se, por assim dizer, mais *tónica* – a territorialidade acentua-se e o que se descobre é qualquer coisa como um panorama de identidades «balcanizadas», cada uma vincando-se «fanaticamente» a si mesma. Ora, aquilo que imediatamente chama a atenção é que esta forma de existência da identidade das coisas não tem nada que ver com o modo como habitualmente vemos as coisas. Ou seja, o ponto de vista habitual não tem nada de «fanático» no sentido aqui descrito por V. Woolf.

São vários os aspectos que aqui há a considerar. Em primeiro lugar, importa ter presente que a «existência fanática» difere efectivamente, como sublinhámos, daquilo que habitualmente se apresenta. E difere tanto que a própria descrição de V. Woolf parece ser a descrição de algo completamente *estranho*, alheio àquilo que estamos habituados a ter e que parece corresponder a uma perturbação – e até a uma perturbação grave – disso. Mas, em segundo lugar, vendo bem, essa estranheza não resulta de se produzir alguma alteração significativa no traçado de fronteiras – como se a multiplicidade passasse a ser agrupada de outro modo, com outras unidades colectivas,

outras determinações identificantes delas, etc. Não. Trata-se exactamente das *mesmas coisas*, com as *mesmas identidades*, as *mesmas oposições*, as *mesmas fronteiras*. Em suma, podia haver uma redistribuição da multiplicidade e ser essa a fonte da estranheza. Mas não é de nada assim que V. Woolf está a falar: são ainda pratos, facas, mesas e cadeiras, louças, etc. Quer dizer, a «existência fanática» difere daquilo a que estamos habituados não por nela se imporem outras fronteiras mas por fazer sentir um outro modo de estarem presentes as *mesmas* fronteiras. São as mesmas coisas (são as mesmas fronteiras) que se tornam «fanáticas». Em terceiro lugar, isso significa que a diferença aqui em causa é uma diferença dentro da mesma estrutura de partição – a «existência fanática» é o mesmo com outra acentuação: é cada unidade colectiva (note-se bem, não cada momento daquilo a que oportunamente chamámos a «trama de base» – aí a «existência fanática» não toca – mas cada *unidade colectiva*) que fica como que fechada na absoluta coincidência consigo mesma (na absoluta clausura dentro das suas fronteiras) e que V. Woolf exprime quando fala da ausência de sombra<sup>62</sup>. Mas, em quarto lugar, isso significa que, assim como a «existência fanática» dos pratos, das cadeiras, etc., tem por base uma determinada fixação de fronteiras (que é comum à experiência habitual) e um determinado modo de as ter acentuadas, assim também a apresentação habitual, com que a «existência fanática» contrasta, está constituída por essa mesma delimitação de unidades colectivas e por um fenómeno de *não-acentuação* que é aquele que propriamente contrasta com a «existência fanática». Sendo assim, em quinto lugar, este fenómeno de não-acentuação tem que ver com o facto de que, mesmo que a experiência normal esteja articulada por fenómenos de forma/fundo (no sentido já anteriormente referido a propósito da própria instância de totalidade, da vida, enquanto tal) e, de cada vez, haja algo que desempenhe a função de «forma» (está posto em

---

62 A este respeito cf. Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. A sombra corresponde como que a uma forma de envolvimento de cada coisa no para lá de si – exprime uma realidade não fechada em si própria etc. O que está em causa neste passo de V. Woolf é o fenómeno natural da ausência de sombra no meio-dia. Mas o que esta auto-afirmação das coisas à luz crua do meio-dia significa não é apenas a particularidade mais ou menos acessória de terem ou não terem sombra, mas sim a «transfiguração» em virtude da qual as coisas, ao mesmo tempo que perdem qualquer sombra, ficam tomadas por uma auto-afirmação absoluta e «gritante» da sua própria identidade. Observe-se, para prevenir equívocos, que o facto de a «existência fanática» de que se fala em *The Waves* ter que ver com a intensidade da luz do meio-dia, e com um «efeito dela» sobre aquilo que aparece inundado por tal luz, não significa que a «existência fanática» seja algo implicado na presença desse tipo de luz, que resultaria necessariamente dessa presença, etc. Não. Na verdade, trata-se de algo que pertence a um modo de experiência que a presença da luz do meio-dia pode despertar mas que não resulta necessariamente dela, pois não só pode haver luz do meio-dia sem «existência fanática», mas, para além disso, também pode haver «existência fanática» sem tal luz.

destaque, etc. – enquanto o resto figura apenas como o fundo disso), ainda assim o modo habitual de ver as coisas (que contrasta com a «existência fanática») está marcado pelo facto de a própria «forma» não ser «fanática» na sua relação com o fundo – quer dizer, a forma está integrada em algo de comum com o fundo. De sorte que a «forma» e o «fundo» (e todas as diferentes unidades colectivas) se encontram fundidas como que numa única mancha global, de que a «forma» o «fundo» e todas as diferentes coisas constituem momentos. É essa «*mancha*» de *continuidade* (esse quadro integrante) que ultrapassa cada uma das diferentes identidades e os respectivos territórios, que é posta em causa na «existência fanática». Ou melhor, a «existência fanática» é uma forma peculiar de modificação deste fenómeno fundamental de co-presença, em virtude do qual, se assim se pode dizer, por mais decididamente que estejam assentes as fronteiras entre as diferentes unidades colectivas ou as diferentes coisas, a instância de referência ou a matriz daquilo que aparece é sempre uma «paisagem» que atravessa as diferentes coisas a ela pertencentes – de tal modo que a própria diferença entre elas é algo vincado *no meio* de uma *trama* cujos fios (os fios que sustentam as diferenças como momentos seus) passam para lá de todas as diferenças e cruzam todas as oposições territoriais.

Assim, o vincar das diferenças que «atomiza» o próprio quadro de apresentação, pulverizando-o numa multiplicidade de «existências fanáticas», i.e., existências inteiramente independentes, acaba por revelar que mesmo essa suposta «atomização» se encontra sempre já a operar num quadro de apresentação global que enquadra no seu interior os contrastes e os conflitos entre a identidade das coisas. Habitualmente, os diferentes tendem a co-habitar de forma pacífica. E, ainda que as fronteiras entre as unidades colectivas sejam bastante mais vincadas do que as diferenças entre os vários momentos que as integram, o contraste é apenas de grau, não de natureza – e isso significa que, de certo modo, as diversas unidades estão umas em relação às outras como os seus momentos também estão uns em relação aos outros, de sorte que as próprias fronteiras entre as unidades colectivas e o contraste dos respectivos territórios é um momento de *algo que está nos dois lados dessas fronteiras*. E a paz que habitualmente há entre os diferentes territórios tem que ver com o facto de a exigência de delimitação ser apenas relativa e estar integrada num quadro de continuidade que, na verdade, toma como instância fundamental o abrangente. Vendo bem, até quando ocorre a modalidade alternativa – que é a marcação «fanática» do território das coisas – aquilo

que, ainda assim, é revelado é qualquer coisa como um conflito ou agressão recíproca entre elas; um conflito ou agressão que se dá, precisamente, porque cada coisa não está fechada na sua própria esfera e sem relação com as outras, mas sim tecida numa constelação de relações tal que o «fanatismo» de cada uma é também uma determinação relevante das outras – dentro do próprio quadro de apresentação que não é territorial. Por outras palavras, a marcação «fanática» do contraste entre os corpos das coisas é apenas reveladora de uma «agressão» recíproca entre elas; reveladora, por isso mesmo, daquilo que é constitutivo do ponto de vista – ser um quadro de apresentação «paisagístico» (não territorial) onde todas as divisões ou contraposições (pacíficas ou agressivas) são divisões ou contraposições que têm lugar «dentro» de uma instância englobante.

O que agora temos de tentar perceber com maior rigor, é o que está implicado nesta noção de «paisagem», tal como ela é entendida por V. Woolf.

A chair & a table & a cupboard, seen together, make something else – ~~And what is it? Do I like it? Do I~~ which is not chair table or cupboard, but a [–] ~~so thing~~ something independent, & perhaps good or bad, beautiful or ugly, ~~something which~~, though outside of us, is yet ~~put into relation by us~~. (*HD Waves*, I, 131)

Aquilo que desde logo se percebe é que a «paisagem», assim entendida, corresponde a uma síntese efectuada pelo nosso próprio ponto de vista. O olhar põe em relação aquilo que se lhe apresenta, «tece» de tal modo os conteúdos da apresentação que aquilo que resulta dessa urdidura é algo de *outro*, de diferente e até mesmo de *independente*, como diz V. Woolf, daquilo que entra na sua composição. Uma cadeira, uma mesa e um armário vistos em conjunto ganham «propriedades» próprias da *síntese*. Mas esse acréscimo de «propriedades», apesar de suscitado por elas, advém do modo como o ponto de vista as relaciona. Ou seja, a paisagem tem uma identidade «independente» daquilo que a compõe (daquilo de que depende), uma identidade que é atribuída pelo ponto de vista a isso que se encontra aí «fora dele» (mas que é englobado por ele).

Assim, o que é característico da «paisagem» é uma peculiar forma de diluição dos contornos das coisas que faz que umas se impliquem nas outras, se *atravessem* umas nas outras. Mas isto acontece sem que as coisas desapareçam integralmente, quer dizer, sem que se desvaneça quanto têm de próprio – pois é aquilo que cada coisa



mantém de próprio que faz que a paisagem tenha, de cada vez, a determinação ou determinações que são as suas. Por outras palavras, na «paisagem» existe, de facto, um esbatimento, uma não tonicidade – ou uma tonicidade só muito relativa dos «contornos» próprios do território das coisas. Elas como que se reflectem, tingem, implicam, reverberam, etc., umas nas outras. Se assim se pode dizer, como que abdicam da sua soberania para se converterem em momentos de qualquer coisa como um poder (um «território») *federal* que cruza os diversos territórios<sup>63</sup>. Neste sentido, o território de cada coisa investe a paisagem em que se inscreve e é, simultaneamente, afectado por essa mesma paisagem. De tal forma é assim que, tal como V. Woolf procura mostrar, a presença ou ausência de determinada identidade numa identidade de conjunto pode mudar radicalmente a sua apresentação, transformando-a a ela e a todas as identidades às quais se entrelaça:

This is the place to which he is coming. This is the table at which he will sit. Here, incredible as it seems, will be his actual body. This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. Things quiver as if not yet in being. (*W*, 89)<sup>64</sup>

### **7.5 O envolvimento dos corpos uns nos outros a partir do centramento no «meu corpo»**

O esbatimento das fronteiras do território das coisas – que resulta do modo como, na apresentação que temos, as próprias coisas se envolvem e atravessam umas nas outras – revela que as coisas, apesar de não poderem perder integralmente aquilo que lhes é próprio (as propriedades que fazem do território de cada coisa aquilo que ela é), têm ainda assim lugar numa «paisagem» que não possui, ela própria, a forma de um território. Isto quer dizer que a apresentação se caracteriza por ser «composta» por diferentes marcações de território que se vêm inscrever «dentro» de qualquer coisa que

---

63 Que, por isso mesmo, não é um território.

64 Daqui resulta um outro aspecto, subsidiário deste, que diz respeito ao facto de as coisas se encontrarem de tal forma «presas» ou «cosidas» (por fios invisíveis) umas às outras (afectando-se de forma recíproca), que se «arrastam» imperceptivelmente umas às outras. Cf. *HD Waves*, I, 140 «And as the train went through Leicestershire, it arrayed far away, as if it had a thread ~~attached to it~~, & this thread ~~again was attached to several other things in schoolrooms, bedrooms & playingfields which & they came together; they united~~».

podemos designar como um «território insubstancial»<sup>65</sup>, um território que não tem, ele próprio, a «solidez» das coisas que nele se encontram. Assim, de cada vez, a «não-solidez» da «paisagem» (que é composta pela solidez territorial – embora de contornos difusos – das coisas que nela têm lugar) caracteriza-se, precisamente, por «marcar dentro de si mesma» diferentes territórios. Mas – e é isto que importa agora perceber melhor – essa marcação territorial resulta de uma espécie de distribuição do poder entre a «instância federal» e os diferentes territórios que ela organiza e inclui em si. Essa variação na marcação dos diferentes territórios (na «substância» ou «solidez» deles) pode ir desde a mais «fanática» das existências (com a acentuação maximizada dos contornos das coisas<sup>66</sup>) até a uma fusão dos corpos uns nos outros – ou seja, até à forma de mais acentuado *predomínio das totalidades* e dissolução relativa dos territórios (onde as fronteiras territoriais surgem desfocadas e o que aparece como forma são como que grandes massas «totais» de indistinção, de «névoa»<sup>67</sup>), passando, naturalmente, pela apresentação normal que temos das coisas, que se situa, por assim dizer, a meio caminho entre estes dois extremos.

Mas, uma vez analisada esta estrutura formal, que diz respeito ao modo como os diferentes corpos se encontram atravessados uns nos outros (no quadro de apresentação que deles tenho), importa agora ver em pormenor o modo como, para V. Woolf, o «meu corpo» se acha constituído nesta forma de *atravessamento* a tudo o mais.

Este é o ponto decisivo que importa entender: tudo isto tem lugar a partir do «centro» que é o meu corpo. As coisas não se encontram apenas tecidas entre si na apresentação que delas tenho (com toda a margem de variação na acentuação dos territórios). Para além disso, estão também tecidas (de um modo peculiar que cumpre agora analisar) com o «meu corpo». Mais: as coisas não estão tecidas também com o «meu corpo» da mesma forma como estão tecidas umas com as outras – o «meu corpo» não entra nesse «território insubstancial», nessa constelação de fios de atravessamento,

---

65 Esta expressão é utilizada por V. Woolf em *The Waves*, numa passagem que marca precisamente a forma como os «diferentes» se entrelaçam e, nisso, perdem os contornos que os delimitam, criando um outro «território» onde a «substância» individual desaparece. Cf. *W*, 10 «‘But when we sit together, close,’ said Bernard, ‘we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory’».

66 Mas isto de tal modo que a «balcanização» produzida por essa «existência fanática» pára nas unidades colectivas, não as dissolve – e fica muito aquém do que corresponderia a qualquer coisa como uma «existência fanática» *pontilhista* das identidades ou «territórios» mais pequenos, correspondentes àquilo que anteriormente designámos como a «trama de base» das diferenças.

67 Para manter o paralelismo com as representações pictóricas veja-se, por exemplo, *Colour Beginnings* de Turner.

apenas como *uma coisa mais*, com o mesmo estatuto que as outras e sustentando com elas o mesmo tipo de relação que elas sustentam entre si. O «meu corpo» como que constrói a partir de si mesmo um «sistema» de organização da identidade das coisas, de tal modo que se constitui como o «centro» referencial que fixa a identidade delas: «Thus we spin round us infinitely fine filaments and construct a system» (*W*, 136)<sup>68</sup>. Este «sistema» de organização da identidade das coisas diz, portanto, respeito a uma forma interna da minha própria apresentação que relaciona as coisas entre si *a partir de si mesma* – e isto de tal modo que o «meu corpo» se constitui como o «centro» que estende os seus «filamentos» a tudo (à totalidade da apresentação), de tal modo que nada cai fora da sua «rede»:

To myself I am immeasurable; a net whose fibres pass imperceptibly beneath the world. My net is almost

---

68 Esta compreensão do «meu corpo» como o centro que estende a partir de si uma série de «fios», que o relacionam a tudo o mais, é algo que, de certo modo, já se encontra formalmente explorado no *Caronte* de Luciano de Samósata. Cf. *Charon, or the Inspectors*, in *Lucian*, vol.II, trsl. Harmon A. M., Loeb, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1999, 395-447. Numa passagem desta obra assistimos a um diálogo entre Hermes e Caronte onde, em jeito de paródia, é ilustrada uma concepção amplamente presente no pensamento da antiguidade grega – aquela que se exprime na imagem do destino de cada um se encontrar «fiado» pelas Moiras. As Moiras são divindades que personificam a própria forma de compreensão do destino do ser humano; elas são responsáveis pelo «fiar» da vida de cada um, atribuindo a cada um a «parte» ou o «lote» que lhe está destinado. Por outras palavras, a vida de cada ser humano (e tudo aquilo que tem cabimento nela) é como que «tecida» pelas Moiras que fabricam os «fios do destino». Luciano procura neste texto tomar à letra a imagem dos «fios» e ao mesmo tempo transforma-a, convertendo os fios em fios de ligação entre os seres humanos, as suas vidas, etc. Assim, Hermes mostra a Caronte, por um lado, o modo como cada ser humano se encontra preso por um fio ao fuso nas mãos da divindade mas, por outro lado, também a complexa teia de fios (ou o emaranhado de fios) que prendem o destino de cada ser humano à vida de outros seres humanos. Hermes dá o exemplo de um fio que liga A a B e de um fio que liga B a C, dizendo que o significado desses fios, que os une uns aos outros, é que A será morto por B e B será morto por C. O que há a destacar desta imagem é o aspecto formal dela, a forma como exprime o cruzamento das vidas (os laços que as ligam, etc.) e a ideia de que cada indivíduo se encontra «preso» por «fios» (invisíveis) a tudo aquilo que interfere significativamente no decurso da sua própria vida. Ou seja, cada indivíduo constitui-se como um «centro» a partir do qual irradiam «fios» que, à semelhança de uma teia de aranha, o «prendem» aos outros e ao mundo. O que se acha descrito no texto de Luciano é a teia destes fios vista de fora por uma testemunha; alguém que vê os fios que ao olhar humano habitualmente passam despercebidos. Mas, por outro lado, mesmo sem termos a visão do Caronte de Luciano, o corpo de cada um de nós é o centro de uma teia de ligações e cruzamentos funcionais que não precisa de estar distintamente desenhada para ser efectiva. É neste sentido que podemos estabelecer um paralelismo entre o texto de Luciano de Samósata e V. Woolf. São vários os exemplos, ao longo da obra de V. Woolf, que ilustram precisamente esta forma de prendimento *por fios invisíveis* dos corpos uns aos outros ou das pessoas umas às outras. Cf., por exemplo, *MD*, 123 «And they went further and further from her, being attached to her by a thin thread (since they had lunched with her) which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London; as if one's friends were attached to one's body, after lunching with them, by a thin thread, which (as she dozed there) became hazy with the sound of bells, striking the hour or ringing to service, as a single spider's thread is blotted with rain-drops, and, burdened, sags down.»; *MD*, 125 e 126 «Richard turned at the corner of Conduit Street eager, yes, very eager, to travel that spider's thread of attachment between himself and Clarissa; he would go straight to her, in Westminster.»; *W*, 117 «You have gone across the court, further and further, drawing finer and finer the thread between us».

indistinguishable from that which it surrounds. It lifts whales – huge leviathans and white jellies, what is amorphous and wandering; I detect, I perceive. Beneath my eyes opens – a book; I see to the bottom; the heart – I see to the depths. (*W*, 164)<sup>69</sup>

Pode-se exprimir tudo isto falando de um *duplo atravessamento*, de um *duplo sistema de fios* – de uma dupla constituição do «não-território» ou do «território insubstancial» de que se falou. Assim, por um lado, há todo o *atravessamento*, todo o sistema de fios, todo o «território insubstancial» correspondente àquilo que há de não-territorial na própria co-presença das coisas. Mas acontece que poderia haver apenas isto, sem uma segunda componente – que de facto também há – a saber: o *atravessamento*, os fios de ligação e o «território insubstancial» que conecta todo o «território insubstancial» que acabámos de referir e o *corpo próprio* inexplicitamente constituído com um estatuto especial de «centro» de tudo. Há, portanto, como que dois campos de *atravessamento* ou dois territórios insubstanciais que se atravessam um ao outro. Ou melhor, o *atravessamento* e o «território insubstancial» no primeiro sentido é, por sua vez, apenas um momento do *atravessamento* ou do «território insubstancial» no segundo sentido, mais abrangente, que junta em si o «meu corpo» como centro e tudo o mais<sup>70</sup>.

Tudo isto percebe-se melhor a partir de algo a que anteriormente já se fez alusão, quando se falou do «sistema de dimensões» no espaço e do facto de a «dimensão canónica» das coisas ser relativa à esfera de proximidade a que elas estão do meu corpo. A este respeito importa considerar, ainda que muito brevemente, as perspectivas desenhadas por Swift em *As Viagens de Gulliver*.

Se considerarmos, v.g., o que se passa na segunda viagem, em Brobdingnag,

---

69 Encontramos em *The Art of Fiction* de Henry James uma passagem que, tal como em V. Woolf, ilustra a ideia de que aquilo que cai dentro da minha apresentação poder corresponder a qualquer coisa como ao ser captado pela própria «teia» lançada por ela (a apresentação) ao mundo. Sendo que o que está em causa nesta imagem de Henry James (tal como em V. Woolf) é o facto de isso que cai nessa «teia» ser já revelador de um significado. Cf. James, H., Besant, W., *The Art of Fiction*, De Wolfe, Fiske & Co., Boston, p.64 «Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web, of the finest silken threads, suspended in the chamber of consciousness and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.»

70 De sorte que se repete aqui, *mutatis mutandis*, o que se viu a respeito da vida e de como também ela tem uma forma dupla de qualquer coisa como uma fita de Möbius. Em certo sentido, o corpo próprio é apenas mais um corpo entre muitos outros (englobado, ultra-englobado). Mas, ao mesmo tempo, enquanto centro do segundo «território insubstancial», subordina tudo o mais a este território de que é o centro; e é ele, no seu peculiar *atravessamento* em tudo, que abrange ou engloba tudo o mais para além dele ou de si.

verificamos que a ideia da relatividade das dimensões está ilustrada pela circunstância de, em Brobdingnag, tudo estar constituído de tal modo que a sua escala corresponde, globalmente, a um aumento de doze vezes em relação às dimensões a que estamos habituados. Ou seja, em Brobdingnag tudo é doze vezes maior. O primeiro aspecto que é posto em evidência é que, como tudo (incluindo os próprios Brobdingnaguianos e o sistema de apresentação visual que corresponde ao tamanho do seu corpo) é doze vezes maior, a alteração dimensional em causa não se reflecte numa apresentação ou numa perspectiva diferente. Por estranho que, à primeira vista, isso possa parecer, a visão que os Brobdingnaguianos têm do seu mundo *é em tudo igual à visão que nós temos do nosso*. Ou, como também se pode dizer, a visão que os Brobdingnaguianos têm do mundo *é subjectivamente indiscernível da nossa* – e um dos aspectos que Swift procura pôr em evidência nas *Viagens* é justamente que o mesmo valeria se a alteração fosse não apenas de 12 vezes, mas de 12 x 12, ou de 12 x 12 x 12 e assim indefinidamente (como aliás também se a alteração se produzisse no sentido inverso e tudo se tornasse mais pequeno numa progressão, por hipótese, : 12, : 12 : 12, : 12 : 12 : 12, etc.). Mas, por outro lado, Swift põe também em evidência que, se isso é assim para os Brobdingnaguianos (quer dizer, se a experiência que têm no seu mundo *é exactamente igual* àquela que nós temos do nosso), já o mesmo não se passa com Gulliver em Brobdingnag. É facto que também para Gulliver, quando está em Brobdingnag, tudo é doze vezes maior – e isso quer dizer: todas as coisas têm umas com as outras a mesma relação que também é vivida pelos Brobdingnaguianos<sup>71</sup>. A princípio não é exactamente assim, pois Gulliver traz consigo os padrões da sua própria experiência e vê tudo em Brobdingnag de tal modo que o põe em ligação com o regime dimensional *do exterior*, que é aquele que estava habituado a ver em vigor<sup>72</sup>. Mas, com o tempo, isso vai-se esbatendo e, por razões que não importa aqui analisar, Gulliver acaba por *assimilar a óptica de Brobdingnag*, deixando de ver como nós vemos e passando a ver tudo com os olhos de um Brobdingnagiano. Como se apontou, se considerarmos o âmbito daquilo que aparece em Brobdingnag, tal como é visto pelos Brobdingnaguianos e por Gulliver a

---

71 Isto aplica-se também ao próprio corpo de Gulliver, pois a sua relação com todas as outras realidades em Brobdingnag é exactamente a mesma para os olhos de Gulliver e para os olhos dos Brobdingnaguianos.

72 Quer dizer: a princípio, a diferença entre Gulliver e os Brobdingnaguianos passa pela circunstância de Gulliver ter um olhar atravessado entre vários regimes dimensionais, ao passo que os Brobdingnaguianos só conhecem o regime de Brobdingnag (tal como nós, em condições normais, só conhecemos aquele que nos é familiar).

partir do momento em que Gulliver se «integrou» e passou a estar assimilado, tanto os Brobdingnaguianos quanto o próprio Gulliver vêem o corpo de Gulliver como mais pequeno do que o corpo dos naturais e mais pequeno do que o tamanho «normal» de todas as outras coisas em Brobdingnag. Mas isso não significa que os Brobdingnaguianos e Gulliver de facto vejam *tudo da mesma maneira*. Pode-se até dizer que, na verdade, vêem *tudo de forma diferente*. E a razão não é só nem é principalmente o facto de Gulliver continuar a ter, em Brobdingnag, uma visão com um sistema de resolução proporcionado ao tamanho do seu corpo. A razão está, fundamentalmente, em que, mesmo que Gulliver também sofresse uma alteração do sistema de resolução óptica que é próprio do humano e passasse a ver segundo aquele que caracteriza os habitantes de Brobdingnag, isso não alteraria em nada o tamanho do seu corpo e a forma como este se relacionaria com o tamanho de tudo o mais em Brobdingnag. Por outras palavras, nada alteraria o facto de o corpo de Gulliver (quer dizer, o *nosso* corpo) em Brobdingnag ser *lilliputiano*. Ora, em última análise, é precisamente isto que faz que, para os Brobdingnaguianos, *tudo* em Brobdingnag tenha um tamanho perfeitamente normal (exactamente o mesmo que, para nós, tudo tem aqui), ao passo que, para Gulliver, tudo é *gigantesco* e *kafkianamente inacessível, difícil de lidar, perigoso*, etc. Ora, este aspecto decisivo põe em evidência que aquilo que determina a fixação das dimensões de todos os corpos não é só a relação que têm *uns com os outros*, mas também a relação que têm *com o corpo próprio de quem vê* – e isto de tal modo que a relação com o corpo próprio *não* é apenas *mais uma* das relações comparativas que se estabelecem entre todos os corpos (como se o corpo próprio fosse apenas *mais um* entre muitos outros e a comparação de dimensões com o corpo próprio fosse apenas *mais uma* entre muitas outras). Não. O decisivo está *em que é precisamente a relação com o corpo próprio que preside à fixação da dimensão das coisas* – de *todas* as coisas. Tudo se passa como se, por um lado, houvesse todo o sistema de relações entre *todas as diferentes coisas que aparecem*, mas este sistema pudesse assumir significados ou determinações muito diferentes consoante a forma como toda essa trama de relações, por sua vez, se relaciona *com a dimensão de um só corpo: o próprio*. É o que sucede em Brobdingnag, onde *o mesmo* sistema de relações entre todos os corpos (aquele que Gulliver e os Brobdingnaguianos têm em comum) *assume um significado completamente diferente* para os Brobdingnaguianos que, tal

como tudo o mais, também são 12 vezes maiores e para Gulliver, que é 12 vezes mais pequeno.

Há vários aspectos que são relevantes em tudo isto. Um diz respeito ao facto de também neste ponto – no que diz respeito às dimensões – tudo ser muito menos «sólido», muito mais «fluído» do que tende a parecer. É isto que encontramos posto em evidência, de forma muito aguda, por Bernard, em *The Waves*, onde se lê:

Everything is strange. Things are huge and very small. The stalks of flowers are thick as oak trees. Leaves are high as the domes of vast cathedrals. We are giants, lying here, who can make forests quiver. (*W*, 16)<sup>73</sup>

Mas, por outro lado, em tudo isto é igualmente relevante o facto de, também no que diz respeito às dimensões, só aparentemente haver a *territorialidade* que parece. Aliás, o decisivo, para efeitos do que aqui se trata de mostrar, está no facto de aquilo que parece serem «dados» territoriais – que a) tem as dimensões tais e tais (que lhe pertencem como coisa inteira e exclusivamente sua) e que b) tem as dimensões tais e tais (que lhe pertencem como coisa inteiramente sua), etc. – na verdade resultar de *cruzamentos* ou *atravessamentos* entre territórios (no caso, quer de cruzamentos ou atravessamentos entre os diversos corpos que me aparecem, quer entre todos eles e o «meu corpo» enquanto centro do que se dispõe à sua volta). Ora, é este o facto que aqui importa considerar.

Não cabe ver agora todos os aspectos do complexo de fenómenos em que se ramifica o fenómeno central da presidência pelo corpo próprio e do seu atravessamento – como centro – em tudo. No entanto, há alguns pontos que não podem deixar de ser considerados e postos em destaque. O primeiro ponto tem que ver com a questão da

---

73 A proximidade ou distância do «meu corpo», enquanto centro, a tudo o mais, pode também ser reveladora ou ocultadora de «outros territórios» das coisas que tendem a passar despercebidos e cuja apercepção pode alterar inteiramente a determinação da identidade em causa. No início de *The Waves*, V. Woolf dá-nos a perspectiva ou o modo como as coisas são percebidas a partir do olhar de seis crianças. Dada a dimensão física das personagens, o «olhar» destas é revelador de pormenores que tendem a escapar a mais das vezes na apresentação de um ponto de vista adulto. O que V. Woolf procura demonstrar, a partir deste contraste de perspectivas dado pela própria dimensão do corpo, é o modo «fantástico» em que aparece investido, no tempo de infância, aquilo que se apresenta como «banal» na idade adulta. A identidade das coisas é investida por um olhar intenso dos detalhes, dos pormenores, de tal modo que esses mesmos detalhes ganham uma «territorialidade» própria transformando assim a identidade mais «banal» numa identidade «fantástica». Cf. por exemplo, *W*, 5 «‘I see a globe’ said Neville, ‘hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.’ / ‘I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’ / ‘I hear something stamping.’ said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’».

não-indiferença. O «sistema» de organização e distribuição em rede da identidade das coisas, em torno do «meu corpo» (enquanto centro), dá lugar a um outro «sistema», indissociável dele, que é aquele que diz respeito à não-indiferença a essas mesmas coisas que o corpo organiza (na sua «teia» de relações) em torno de si mesmo. O que desde logo se percebe é que a organização das coisas, por não-indiferença a elas, é variável em grau; a minha relação às coisas estabelece diferentes «graus» de interesse por elas. Isto é algo que já se encontra presente num célebre passo de Hiérocles (embora num contexto específico, o da relação de interesse de mim pelos outros) que importa agora (ainda que de forma breve) explorar.

Trata-se do fenómeno da οἰκεῖωσις – da não-indiferença positiva, do apego, da dedicação, etc. – e do facto de essa relação de não-indiferença ser passível de graus de intensidade e de qualquer coisa como uma variação do grau de intensidade, consoante os objectos a que é relativa. Mas, por outro lado, trata-se da consideração disto em especial no que diz respeito à presença de outrem (ou aos diferentes elementos – aos diferentes seres humanos – que compõem a esfera de outrem). Quer dizer, não está em causa no texto apresentar um mapa global das tensões de não-indiferença que partem de cada um de nós, mas apenas o mapa daquilo que tem que ver com a *esfera dos outros*. Ora, Hiérocles vinca que se trata de qualquer coisa como uma multiplicidade centrada – e isto de tal modo que no seu centro está o próprio (cada um de nós) e em imediata relação a ele o nosso próprio corpo. Este centro constitui como que o ponto culminante da intensidade da οἰκεῖωσις – que vai diminuindo deste centro para a periferia. É isso que o símile de Hiérocles expressa sob a forma de um complexo de círculos concêntricos, cada vez mais amplos, dispostos de tal modo que o progressivo afastamento em relação ao centro corresponde a uma correlativa perda de intensidade do apego, i.e., da οἰκεῖωσις<sup>74</sup>. Assim, o primeiro círculo (e o mais próximo, pois coincide com o centro de onde irradia a própria não-indiferença) é aquele que envolve o corpo próprio; o segundo círculo, um pouco mais afastado do centro mas envolvendo o primeiro, contém os pais, irmãos, mulher e filhos; o terceiro círculo é ocupado pelos tios, tias, avós, sobrinhos, sobrinhas e primos; o quarto círculo inclui os outros parentes; o quinto círculo já é relativo aos vizinhos; o círculo seguinte é ocupado por aqueles que pertencem à mesma tribo, etc. E o círculo mais abrangente é aquele que diz respeito a

---

74 Cf. Long, A. and Sedley, D.N., *The Hellenistic Philosophers*, vol.1, cap. 57, p.349 ss.; vol.2 p.347 ss.



toda a raça humana.

A descrição é muito sugestiva. Mas aquilo que tem de pitoresco pode distrair do essencial – a própria estrutura formal da organização em círculos concêntricos, correspondentes a uma maior ou menor proximidade funcional em relação ao centro (quer dizer, em relação a si mesmo) e a uma correlativa variação da intensidade do apego. Assim, mesmo que o próprio texto de Hiérocles não refira este aspecto, o decisivo não é a distribuição concreta que nele está descrita (e que situa estes e aqueles parentes nestes e naqueles círculos), mas sim a própria estrutura formal da organização em círculos concêntricos. Nada impede que, consoante os casos, os cônjuges, os tios, os primos, os próprios pais, etc., estejam postos em círculos diferentes daqueles que Hiérocles lhes atribui. Tal como também nada impede que, no curso da vida de um ser humano, as mesmas pessoas vão mudando de posição nos círculos descritos por Hiérocles – de sorte que aquilo que, antes, era muito importante, e ocupava uma posição «próxima» do «centro», pode ser relegado para um plano de menor importância (ou até mesmo de nenhuma importância) e vice-versa.

Mas, por outro lado, sendo assim, importa perceber que a estrutura descrita por Hiérocles é formal ainda num outro sentido: o de não se aplicar apenas à esfera de *outrem*, antes ser a estrutura que marca a disposição, em torno de cada um de nós, de *tudo* aquilo que nos rodeia – estrutura em virtude da qual *cada coisa* que nos aparece (e não apenas as componentes da esfera de outrem) ocupa uma certa posição num complexo de círculos concêntricos relativos ao grau de οἰκείωσις que a ela nos liga<sup>75</sup>. Se estivermos atentos àquilo para que remete a teoria estóica sobre a οἰκείωσις, percebemos a) que se trata de um fenómeno global, que afecta a nossa relação com tudo; b) que no passo em causa Hiérocles fala só da esfera de outrem, porque é aquela que é relevante para o tema que está a tratar; c) de tal modo porém, que os círculos concêntricos de que fala exprimem uma estrutura formal da totalidade daquilo que nos

---

<sup>75</sup> Todavia, em virtude da complexa forma de territorialidade em que se acha montada a identidade das coisas, a própria dinâmica de não-indiferença às coisas encontra-se internamente marcada por um não-acompanhamento integral daquilo que «nelas» (nas coisas) é foco do meu interesse. Desta forma, é importante destacar que mesmo aquilo que constitui o centro de onde irradiam todos os meus círculos de interesse, «o meu corpo» (e que, por isso mesmo, é o meu primeiro foco de interesse) se encontra, ele próprio, marcado internamente por uma série de graus de não-indiferença que podem ir até à quase indiferença. Por exemplo, certamente sou mais indiferente à cor do meu cabelo do que ao funcionamento do meu coração – tal como tendo a permanecer indiferente a todos os processos dentro do meu corpo que concorrem para o batimento do meu coração (pelo menos enquanto ele bate sem problemas).

rodeia, toda ela na verdade descrita deste modo<sup>76</sup>. Ou seja, em última análise, o que está em jogo nos círculos de Hiérocles é uma *estrutura formal da «hierarquia» da própria não-indiferença* enquanto esta se estende a tudo – uma não-indiferença que, como vimos, é variável em graus e acaba por «desaguar» numa esfera de *indiferença*<sup>77</sup>. É em virtude deste aspecto que se pode falar de uma complexa e imbrincada forma de propagação do meu interesse ao mundo. E é também por ele que se pode compreender um outro aspecto determinante, que cabe agora analisar, na relação de atravessamento do «meu corpo» no mundo.

Esse outro aspecto tem que ver com a estrutura do *significado* (anteriormente referido) como algo que se sobrepõe a isto. A par desta *estrutura constitutiva* de «prendimento» e «afastamento» do «meu corpo» em relação ao mundo (e a tudo aquilo que nele tem lugar e com o qual eu estabeleço uma «teia» de relações de não-indiferença), podemos falar também da existência de uma *estrutura significativa* de «prendimento» e «afastamento» do meu corpo em relação ao mundo.

Podemos dizer que os «fios» que me tecem com o (e me prendem) ao mundo são «fios de significado»; a «teia» que me prende àquilo que é do mundo é a «teia da

---

76 Assinale-se finalmente que, na verdade, aquilo para que apontam os textos estóicos é ainda mais complexo. Pois o fenómeno da οἰκείωσις ou da não-indiferença *positiva* é correlativo de (e complementado por) uma forma de não-indiferença *negativa* (ἄλλοτρίωσις) – a não-indiferença que faz *fugir* de, *tentar evitar* (ou cria mesmo *horror* a) isto ou aquilo. Ora, também neste caso há variações de grau e também aqui essas variações podem ser expressas por qualquer coisa como *círculos concêntricos*. Não se acha desenhada a constituição destes círculos em Hiérocles ou em qualquer texto estóico e é difícil traduzir graficamente o que está aqui em causa. Pois, mesmo que o máximo de intensidade da ἄλλοτρίωσις também tenha que ver com a proximidade ao centro (e a diminuição da intensidade da ἄλλοτρίωσις seja proporcional ao aumento da distância em relação a ele) a tensão da não-indiferença negativa requer que se tente manter o mais possível *afastado* justamente aquilo que é visto como mais negativo para o que está mais próximo do centro.

77 Importa aqui ressaltar que esta *indiferença* se encontra, ela própria, enquadrada num plano de *não-indiferença*. Ou seja, o *indiferente* é uma categoria da *não-indiferença* que é constitutiva do nosso ponto de vista. Isto quer dizer que, ao falarmos de *indiferença*, o que está de facto a ser marcado é um aspecto *funcional* do próprio ponto de vista, i.e., uma indiferença que se pauta por pertencer a um sistema em que, no limite, não existe nada ao qual se possa ser inteiramente indiferente. Por outras palavras, tudo ocupa uma posição no meu «sistema» de apresentação e, por isso mesmo, não posso ser inteiramente indiferente a nada que nele tenha cabimento. As coisas podem ocupar uma posição de fundo, podem não ser notadas ou não ter «relevo», mas isso não significa que não estejam sempre já tidas numa relação de *não-indiferença*. E isto de tal forma que, em virtude da *não-indiferença*, as coisas podem alterar radicalmente a sua «importância». Por exemplo, habitualmente, tendo a ser indiferente à maior parte das pedras que se encontram na rua. Todavia, se for ameaçado com uma pedra, a minha relação de *não-indiferença* a ela altera radicalmente. Em suma, para nós o «indiferente» é aquilo que exerce uma função entre outras num quadro de não-indiferença (num «mapa» de não-indiferença): «indiferente» é aquilo que *não interfere* numa tensão de não-indiferença por que estamos tomados e a que estamos presos. Não tem, portanto, nada que ver com a indiferença no sentido próprio e estrito do termo – aquele que corresponde à total ausência de qualquer tensão dessa ordem. Somos completamente estranhos a semelhante forma de indiferença – e, vendo bem, não fazemos mesmo a mais remota ideia do que possa ser algo dessas ordem.

significação»<sup>78</sup>. Isto significa que a minha relação ao mundo é sempre acompanhada por uma *disposição*. Podia acontecer que a minha *não-indiferença* ao mundo tivesse um cunho meramente *funcional*, i.e., um cunho marcado pela eficiência (ou não) da própria relação. Todavia, o que acontece é que, de cada vez, a minha relação ao mundo (e a própria funcionalidade que a caracteriza) é como que *vivida* a partir de uma forma *disposicional* da própria relação. Ou seja, a minha relação ao mundo é acompanhada por uma «simpatia» ou «antipatia» por ele, uma «aderência» ou «renúncia» a ele, um estar «apaixonado» ou não por ele, etc. E isto de tal modo que, como V. Woolf procura mostrar, a própria «teia» que constitui a relação é passível de assumir diferentes «colorações globais». «Colorações» essas que têm origem, precisamente, na relação de «intensificação» ou de «afrouxamento» dos «fios» de significado que me «prendem» ou, pelo contrário, me «afastam» do mundo. Aqui importa precisar o próprio conceito de significado e aquilo para que aponta. Quando se fala de determinações de significado, o que se tem fundamentalmente em vista são determinações que, por um lado, aparecem como propriedades das próprias coisas que se nos deparam, mas, por outro lado, são essencialmente relativas à vida daquele a que essas coisas se deparam. Por outras palavras, trata-se de determinações das próprias coisas, sim, mas que não podem ter lugar nas próprias coisas só por si (no absoluto isolamento de si mesmas), pois têm que ver com o exercício de funções relativas a algo de outro – mais precisamente, relativamente ao centro (no sentido referido) que cada vida é para si mesma. Quando, por exemplo, J. von Uexküll ou M. Heidegger falam de significado, o

---

78 Aliás, como já foi referido anteriormente, qualquer tentativa de evasão do domínio do significado, em última análise, é sempre ilusória. Aquilo que V. Woolf procura mostrar é que a própria «domesticação da identidade das coisas», aquela que impera no ponto de vista que habitualmente temos acerca delas, se encontra sempre já a laborar (ainda que, por vezes, de modo inexplicito) num domínio de *significado* – no sentido em que a identidade das coisas se acha sempre já atravessada por um significado que depende da minha relação com elas. E tal percebe-se melhor, precisamente, quando elas (as coisas) parecem perder o significado habitual de que se encontram investidas. Nestes casos, o que acontece é que as próprias coisas podem mudar o seu estatuto (podem até alterá-lo de forma radical), mas não deixam de estar investidas por um significado. Ou seja, em função da «fluidez territorial» que, como vimos, caracteriza a identidade das coisas, o significado delas pode também alterar-se, não podendo, no entanto, erradicar-se o «fantasma» do significado que de cada vez as acompanha. Por outras palavras, a «estranheza» pode investir o «familiar», pode «invadir a normalidade», alterando as categorias habituais a partir das quais a identidade das coisas é fixada, mas isso não faz que as coisas percam, em absoluto, o significado – acontece simplesmente que o alteram. Cf., por exemplo, *W*, p.20 «Everything became softly amorphous, as if the china of the plate and the steel of the knife were liquid.» e *HD Waves*, p.124 «The most solid things were insubstantial; cupboards were robbed of their structure; birds might have flown through them. And strangeness descended on the ordinary; a knife, a plate, had no hard outline; but might be lakes of white & deep ravines.»

que está em causa é algo desta ordem<sup>79</sup>. Nesta compreensão do fenómeno do significado, este tem um carácter que podemos grosseiramente caracterizar como pragmático. Trata-se do exercício de funções em relação à vida e no meio da vida – os significados têm que ver com a forma como as coisas interferem na tensão de não-indiferença própria da vida e são adjuvantes ou oponentes, se prestam a isto ou àquilo, trazem consigo isto ou aquilo que interessa ou, pelo contrário, impõem algo a que se procura fugir, etc. Numa palavra, os significados têm que ver com o facto de as coisas valerem como «peças» no «xadrez» da vida. Mas, sendo assim, quando V. Woolf fala de significado, o que está em jogo é outra coisa. Também se trata de algo *relativo à própria vida* (de sorte que pertence ao mesmo «género» que os significados no sentido pragmático do termo). Mas o significado, no sentido que é central na obra de V. Woolf não é um significado pragmático. Se a nossa relação com o xadrez da vida se limitasse a estarmos empenhados em jogá-lo e completamente absortos na própria execução do jogo (numa relação «automática» e «sonâmbula» com isso), só haveria significados pragmáticos. Mas o que nos caracteriza é a circunstância de termos uma *relação com o próprio «xadrez» da vida enquanto tal* – com o próprio facto de o jogarmos, com o próprio jogo no seu todo. Por outras palavras, no nosso caso, o próprio jogo também é de certo modo uma «peça» de si mesmo (uma peça irreduzível ao próprio xadrez, que o excede, que não é situável nele, porque é a peça dele mesmo). Quer dizer, no nosso caso, o próprio xadrez tem uma determinação de significado, diferente dos significados no sentido pragmático do termo (dos significados relativos ao jogar do jogo – um significado que os integra a todos porque tem que ver com o próprio jogo no seu todo). Ora, quando V. Woolf fala de significado, o que está em causa é o fenómeno do significado neste sentido. A própria vida enquanto tal constitui, como dissemos, uma personagem de si mesma – a «grande personagem». E o que acontece é que, ao mesmo tempo que tem significados pragmáticos relativos ao curso do xadrez da vida, aos seus diferente lances, etc., tudo quanto encontramos nesta grande forma de «xadrez» tem também relevância para a determinação *do próprio jogo enquanto tal* – do significado dele. Por outras palavras, o significado no sentido especificamente em causa na obra de

---

79 Veja-se, v. g., Uexküll, J. von, *Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen*. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre, Frankfurt am Main, 1970, reed. 1973, Idem, *Theoretische Biologie*, Berlin, Springer, 1928, reed. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, Idem, *Ideas para una concepción biológica del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934<sup>2</sup> e Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1977<sup>14</sup>, §§ 17 e 18.

V. Woolf é o significado relativo àquilo a que V. Woolf chama «life itself» – o significado que tudo tem enquanto qualifica, exprime, caracteriza a «substância» única e total da própria vida, enquanto esta tem algo de correspondente àquilo para que aponta o conceito de «espinosismo vital» sc. de «espinosismo emocional ou afectivo».

Em *The Waves*, V. Woolf põe em evidência duas formas limites que nos permitem compreender o modo como a não-indiferença presente na esfera do *significado* (neste caso, na esfera do *significado disposicional* que constitui a minha relação ao mundo) se sobrepõe (e acaba mesmo por contrastar) ao «prendimento» ou «afastamento» constitutivos que caracterizam a minha situação no mundo. Rhoda e Susan são as personagens que, em extremos diferentes, ilustram esta forma de não-indiferença e que, de forma sumária, se pode traduzir no seguinte: por um lado, a possibilidade de se estar *disposicionalmente* afastado (de forma radical) daquilo a que se acha constitutivamente preso (ao mundo) e, por outro lado, a possibilidade de se estar *disposicionalmente* preso (de forma radical) àquilo de que mais se encontra afastado (do mundo)<sup>80</sup>.

Rhoda é a personagem que, no que diz respeito ao domínio do significado disposicional, se encontra «afastada» daquilo a que se acha constitutivamente «presa». Quer dizer, Rhoda encontra-se disposicionalmente «fora» daquilo em que se encontra originariamente «dentro» – pondo assim em evidência um paradoxo (agora num segundo sentido) da relação (de significado) que se estabelece entre o «corpo próprio» e o mundo<sup>81</sup>:

‘Now Miss Hudson,’ said Rhoda, ‘has shut the book. Now the terror is beginning. Now taking her lump of chalk she draws figures, six, seven, eight, and then a cross and then a line on the blackboard. What is the answer? The others look; they look with understanding. Louis writes; Susan writes; Neville writes;

80 Note-se que estas formas extremas de compreender o contraste entre o «prendimento» ou «afastamento» *disposicionais* e o «prendimento» ou «afastamento» *constitutivos* são passíveis de uma multiplicidade de cambiantes. Ou seja, se aquilo que marca a nossa relação com mundo é, de cada vez, uma *disposição* (que «intensifica» ou «afrouxa» os fios que constituem a própria relação) isso não significa que essa *disposição* tenha de ser «extrema». Aliás, a maior parte do tempo (como procuraremos analisar, quando falarmos da noção woolfiana de *nondescript cotton wool*) a nossa relação com as coisas não tem bem identificada qual é a *disposição* que está a «colorar» a própria relação. Sabemos que existem certas *disposições* que, pela sua natureza, tendem facilmente a «tingir» a totalidade, por exemplo, a tristeza, a euforia, o tédio, etc. No entanto, sabemos também que, por vezes (provavelmente a maior parte do tempo), a vida é vivida sem sabermos bem qual é a *disposição* que a está a orientar. No entanto, isto não significa que não exista sempre já um contacto significativo a orientar as nossas relações, simplesmente esse contacto tende a ser vivido, como o diz V. Woolf, de forma adormecida.

81 Podemos ver neste exemplo um outro aspecto do paradoxo da identidade que, mais uma vez, pode ser compreendido recorrendo ao modelo da fita de Möbius.

Jinny writes; even Bernard has now begun to write. But I cannot write. I see only figures. The others are handing in their answers, one by one. Now it is my turn. But I have no answer. The others are allowed to go. They slam the door. Miss Hudson goes. I am left alone to find an answer. The figures mean nothing now. Meaning has gone. The clock ticks. The two hands are convoys marching through a desert. The black bars on the clock face are green oases. The long hand has marched ahead to find water. The other, painfully stumbles among hot stones in the desert. It will die in the desert. The kitchen door slams. Wild dogs bark far away. Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop; which I now join – so – and seal up, and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, “Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!”<sup>82</sup> (*W*, 14-15)

Por sua vez, Susan ilustra a possibilidade oposta. Existe, da parte de Susan, uma inteira «adesão» disposicional do seu corpo a toda a «paisagem» daquilo que o rodeia. Susan está dominada por um significado de *pertença* àquilo que se diferencia de si (intensificando os «fios» que a prendem ao mundo). No limite, podemos dizer, está dominada por um significado de inteira *pertença* ao mundo:

It is still early morning. The mist is on the marshes. The day is stark and stiff as a linen shroud. But it will soften; it will warm. At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the barn, I am the trees; mine are the flocks of birds, and this young hare who leaps, at the last moment when I step almost on him. Mine is the heron that stretches its vast wings lazily; and the cow that creaks as it pushes one foot before another munching; and the wild, swooping swallow; and the faint red in the sky, and the green when the red fades; the silence and the bell; the call of the man fetching cart-horses from the fields – all are mine. (*W*, 72)

Mas, vendo bem, qualquer destes dois extremos – tanto o da *pertença*, quanto o do afastamento – equivale a diferentes constituições (ou diferentes modulações) do atravessamento – do nexo ou da rede – que liga o si mesmo e o seu corpo a tudo. De sorte que, em qualquer dos casos, a rede em causa é ilimitada e cruza todas as fronteiras

83 .

---

82 A este respeito veja-se também o confronto que Rhoda tem com o reflexo do seu corpo no espelho. Cf. *W*, 30-31 «‘That is my face,’ said Rhoda, ‘in the looking-glass behind Susan’s shoulder – that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here. I have no face. Other people have faces; Susan and Jinny have faces; they are here. Their world is the real world. The things they lift are heavy».

83 E mesmo o mais distante é justamente isso – mais distante em relação ao centro e por força de uma ligação a ele.

## §8 Identidade atravessada *no* e *pelo* outro

A análise do parágrafo anterior permitiu-nos identificar o complexo de fenómenos que se encontra presente na relação de *atravessamento* do «meu corpo» no mundo – as diferentes «linhas» que entretecem o «meu corpo» com o mundo. Todavia, isso ainda não nos permite ver um outro aspecto essencial desta relação – um aspecto que tem que ver com o *quem* da própria relação.

Na verdade, a expressão «o meu corpo» implica já em si mesma uma referência ao *quem* da relação. Em virtude do pronome possessivo «meu» (que indica especificamente *alguém* como proprietário de *algo*), podemos dizer que a identificação do *quem* já está, de certa forma, implicitamente realizada. No entanto, essa mesma identificação nada explícita acerca da natureza do *quem* a que se reporta. Ou seja, a expressão «o meu corpo» tem já identificado à partida o «proprietário» desse corpo, no entanto, nada diz acerca dele. E isto porque, independentemente das formas territoriais que *lhe* pertencem, está ainda por apurar a natureza do seu próprio território, i.e., está ainda por identificar a natureza (e não as «propriedades») do *quem*.

Neste sentido, apesar de «o meu corpo» corresponder, tal como vimos anteriormente, a um *centro* a partir do qual tudo o mais se organiza em torno de si, percebemos também que essa mesma «organização» é levada a cabo por *alguém* que tem, precisamente, um corpo próprio como sua propriedade fundamental. Assim, o corpo próprio corresponde a uma «propriedade» do *quem*; uma propriedade que, de resto, tal como tudo o mais, é também uma «propriedade» do mundo. E é pelo facto de «o meu corpo» ser uma coisa do mundo que a relação que se tem com o corpo próprio (o corpo que é o *meu*) é, em tudo, semelhante àquela que se tem com aquilo que é do mundo (excepto, como se viu, no que diz respeito ao grau de intensidade da própria relação de não-indiferença – que tem o seu centro em mim e no meu corpo e, a partir daí, como que se transmite a tudo o mais e reverbera em tudo o mais). Ora, isto permite-nos perceber o seguinte: apesar de «o meu corpo» se constituir como o *centro* a partir do qual irradia a minha relação com o mundo, essa mesma relação com o mundo é «organizada» em função de um *alguém* que se *descentra* no mundo e que se implica e envolve confusamente em tudo o mais, fazendo desse «tudo o mais» uma «propriedade» sua. O problema é que a compreensão deste aspecto envolve uma complexificação no

que respeita à identificação do «território» disso que eu sou. Pois o que está em causa agora já não é uma tentativa de delimitação das propriedades das coisas, mas antes uma tentativa de identificação e delimitação do «território» desse *alguém* que se atravessa nas coisas. Por outras palavras, o que está em causa é identificar a natureza disso que eu sou – ou melhor, isso que o «Eu» é.

O que nos interessa neste ponto não é determinar ou fundamentar a existência do «Eu». Pressupõe-se a sua evidência e parte-se da consideração do seu «território» (da sua «área» de ocupação, dos seus limites e fronteiras) para tentar determinar aquilo que, visto em pormenor, não é de todo claro: o seu *modo de existência*, i.e., o *modo de ser do «Eu»*. Naturalmente o «Eu» tem-se a si mesmo como uma auto-evidência, de tal forma que é ele que possibilita a evidência de tudo o mais<sup>84</sup>. No entanto, esta auto-evidência, tal como já foi adiantado, é-o apenas de forma implícita. Pois, quando nos interrogamos acerca dos limites do «Eu», não encontramos aquilo que o delimita. E isto porque, tal como importa agora analisar, o «território do Eu» se encontra, também ele, implicado numa complexa teia formal de identidade e diferença; uma teia que, naturalmente, implica agora a consideração da própria forma de relação do «Eu» não apenas ao mundo, às coisas, mas também aos «Outros». Assim, o foco da nossa atenção deverá incidir não apenas naquilo que diferencia o Eu de tudo o mais, mas, sobretudo, naquilo que diferencia o Eu daquilo que ele considera ser semelhante a si: «o Eu dos Outros». Em suma, o que importa é investigar o complexo de problemas relativo à determinação do «território da identidade do Eu» e o modo como, também ele, se acha *atravessado*, quer externa quer internamente, numa imbrincada teia de identidade e diferença relativamente a outros «Eus».

### 8.1. A «matéria» do «Eu»

“The world’s nothing but thought, does he say?” she repeated, holding the curtain apart.

She had been thinking something of the kind when the cab crossed the Serpentine; when her mother interrupted her. She had been thinking, Am I that, or am I this? Are we one, or are we separate –

---

84 O Eu é algo que, naturalmente, se constitui como uma evidência. Não como uma evidência que se encontra no meio de outras coisas evidentes, mas como uma evidência primeira, uma auto-evidência que, por ser primeira, é fundamental para a possibilidade de evidência de tudo o mais. Isto quer dizer que, implicitamente, o Eu parece não ter problemas na demarcação daquilo que o diferencia de tudo o mais, que não é parte de si, que é diferente e independente de si, que não lhe pertence, etc. Ou seja, naturalmente o Eu sabe identificar aquilo que ele é e aquilo que ele não-é.



something of the kind.

“Then what about trees and colours?” she said, turning round.

“Trees and colours?” Sara repeated.

“Would there be trees if we didn’t see them?” said Maggie.

“What’s ‘I’? . . . ‘I’ . . .” She stopped. She did not know what she meant. She was talking nonsense.

“Yes,” said Sara. “What’s ‘I’?” She held her sister tight by the skirt, whether she wanted to prevent her from going, or whether she wanted to argue the question.

“What’s ‘I’?” she repeated. (Y, 148)

Esta passagem de *The Years* contém uma série de perguntas relativas ao problema que neste momento nos mobiliza – a identificação do que seja o Eu. Mas, por agora, devemos iniciar a nossa abordagem ao problema pela última pergunta que a personagem de *The Years* faz nesta série de interrogações – que é o Eu? Para podermos perceber *aquilo* que somos «what am I?» e *aquele* que somos (ou *quem* somos) «who am I?», devemos perguntar primeiro, tal como a personagem de *The Years* o faz, que é o Eu «What’s I?». É tendo em conta uma «definição» daquilo que o Eu seja (daquilo que formalmente constitui a natureza do seu «território») que podemos perceber, de cada vez, «aquilo que somos», «quem somos» e, conseqüentemente, o modo como nos relacionamos com aquilo que não somos – mais especificamente o modo como nos relacionamos com o Eu dos Outros.

A pergunta a respeito do «Eu» (daquilo que o «Eu» seja) encontra-se, antes de mais, envolvida por uma forma de «indeterminação territorial» que, em grande parte, resulta de uma indefinição da própria «matéria» que constitui o seu «território». Assim, para podermos traçar os contornos que circunscrevem o Eu e o diferenciam do «Eu dos Outros», é necessário saber qual a «matéria» de que é feito o próprio Eu, i.e., qual é, especificamente, o tipo de «material» de que é feito o Eu. Pois é em virtude desse «material» que podemos compreender o comportamento do Eu na sua relação a tudo o mais e, com isso, traçar os seus contornos. A este respeito podemos citar uma passagem de *The Voyage Out* que nos serve de introdução ao problema:

“Does it ever seem to you, Terence, that the world is composed entirely of vast blocks of matter, and that we’re nothing but patches of light –” she looked at the soft spots of sun wavering over the carpet and up the wall – “like that?”

“No,” said Terence, “I feel solid; immensely solid.” (VO, 358)

As posições de Rachel e Terence, acerca da «matéria» que constitui aquilo que somos, não parecem apenas contrastar uma com a outra. Acima de tudo, parecem dizer respeito a coisas completamente opostas. Todavia, elas também parecem ser a expressão de uma certa ambiguidade estrutural que é transversal a toda a obra woolfiana e que tem que ver com a natureza «granítica» e, ao mesmo tempo, de «arco-íris» do Eu<sup>85</sup>. No entanto, importa perceber se, de facto, as posições de Rachel e de Terence são incompatíveis entre si ou se, pelo contrário, são complementares uma da outra.

Por um lado, tal como refere Terence, parece existir uma qualquer forma de «solidez» naquilo que somos (uma «solidez» que em tudo se assemelha àquela que, no ponto de vista natural, é responsável pela demarcação das fronteiras dos corpos uns em relação aos outros). Para Terence, existe uma «solidez» no «território do Eu» que parece impermeável a tudo o mais, na medida em que também ele tem uma geografia própria, é independente dos outros e não se confunde com aquilo que não é<sup>86</sup>. Por outro lado, para Rachel, a «natureza» do «território do Eu» não está tanto neste «fechamento» que caracteriza os «blocos de matéria» uns em relação aos outros, mas antes numa qualquer forma de «abertura» que tem a natureza da «luz». Ora, a partir daquilo que anteriormente se considerou acerca do princípio de identidade – de que este se constitui numa ambiguidade estrutural de «fechamento» e «abertura» à diferença – ambos os pontos de vista parecem ser complementares um do outro. Todavia, uma vez que a indeterminação do «território da identidade» advém da sua «abertura» à diferença, é nesta mesma forma de «abertura» que nos temos de focar. Pois é a partir da análise deste aspecto «material» da «abertura» (enquanto fenómeno associado à luz) que poderemos, posteriormente, compreender o *modo de ser do Eu*, i.e., o *modo como o Eu se relaciona ao Eu dos Outros*.

Antes de mais, convém precisar que aquilo que está em causa quando Rachel diz

---

85 Veja-se designadamente *Essays*, vol.4, *The New Biography*, 473.

86 Ou seja, a «solidez» a que Terence se refere é relativa não a uma determinação física do «Eu», mas antes a uma propriedade fundamental do «Eu» que é semelhante àquela que o ponto de vista natural identifica como encontrando-se presente nos «corpos sólidos», e que permite uma diferenciação entre eles – as suas fronteiras definidas e a «impermeabilidade» ao exterior. Por isso, Rachel fala de «blocos de matéria». Neste sentido, o que está a ser posto em causa por Terence não é a equiparação do «Eu» a blocos de matéria, mas antes a equiparação do «Eu» a algo que tem como propriedade fundamental uma «solidez» que consiste em, precisamente, não se deixar confundir com aquilo que não é – uma espécie de ἀντιρροπία («impenetrabilidade» ou «resistência») do «Eu».

que nós somos «manchas de luz» é, por um lado, o facto de a natureza do Eu ter qualquer coisa de semelhante às propriedades que caracterizam a luz enquanto fenómeno físico mas, por outro lado, tem também que ver com aquilo que se entende por fenómeno de «lucidez»<sup>87</sup>. Num primeiro momento, esta noção de «patches of light» ou «islands of light»<sup>88</sup> corresponde a uma espécie de foco (porque é circunscrito a uma mancha ou a uma ilha) que ilumina as coisas. Trata-se de um foco que «toca» as coisas e que nesse «tocar» é indiferente às demarcações ou limitações territoriais; demarcações ou delimitações essas que só se reconhecem nas coisas depois de elas terem sido indistintamente «tocadas» pela luz: «[the] light descending in floods dissolved the separate foliation into one green mound» (*W*, 112). Mas, num segundo momento, o que está em causa é o próprio fenómeno de lucidez. Neste sentido, podemos dizer que a «luz» traz as coisas a uma existência visível. Na verdade, não apenas as traz a uma existência visível, mas trá-las à existência. Pois o não-ser é, como mostra Bernard em *The Waves*, associado a um «território sem luz»: «I wish, then, after this somnolence to sparkle, many faceted under the light of my friends' faces. I have been traversing the sunless territory of non-identity. A strange land.» (*W*, 87).

O que está em causa no fenómeno da lucidez é, por um lado, o facto de ser um ponto de vista que «ilumina» (torna visível) a realidade. Mas, por outro lado, está também em causa a própria dependência que as coisas têm de um fenómeno de lucidez que as traga à existência. Ou seja, é o Eu, enquanto acontecimento de lucidez que, pela

---

87 Em *The Searchlight*, V. Woolf estabelece uma espécie de intersecção entre um foco de luz exterior (um holofote da força aérea que, em tempo de paz, pratica exercícios de treino na procura de inimigos) e um foco de luz interior (a visão tida por uma personagem relativamente a um acontecimento passado). Essa intersecção visa ilustrar, precisamente, o paralelismo existente, se assim se pode dizer, entre o foco de luz exterior e o foco de luz da consciência. Cf. *SF, The Searchlight*, 263:

«Mr. and Mrs. Ivimey's party were drinking coffee and smoking on the balcony. As if to relieve them from the need of talking, to entertain them without any effort on their part, rods of light wheeled across the sky. It was peace then; the air force was practising; searching for enemy aircraft in the sky. After pausing to prod some suspected spot, the light wheeled, like the wings of a windmill, or again like the antennae of some prodigious insect and revealed here a cadaverous stone front; here a chestnut tree with all its blossoms riding; and then suddenly the light struck straight at the balcony, and for a second a bright disc shone – perhaps it was a mirror in a ladies' hand-bag.

'Look!' Mrs. Ivimey exclaimed.

The light passed. They were in darkness again.

'You'll never guess what *that* made me see!' she added. Naturally, they guessed.

'No, no, no,' she protested. Nobody could guess; only she knew; only she could know»

88 No seu diário, a respeito da preocupação acerca da estrutura formal de *The Waves*, V. Woolf compara as suas personagens a «ilhas de luz» no meio da «corrente da própria vida». Cf. *Diary*, Vol.3, 229 «A mind thinking. They might be islands of light – islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on».

sua presença às coisas, ilumina as coisas e, por isso mesmo, as traz à existência. Se assim não fosse, poderíamos perguntar, como o faz Martin em *The Years*, a que é que corresponderia o mundo se não tivesse nele um Eu que o «iluminasse»: «What would the world be, he said to himself – he was still thinking of the fat man brandishing his arm – without ‘I’ in it?» (Y, 255)<sup>89</sup>.

Há ainda um outro aspecto, presente nesta ideia de Eu, enquanto acontecimento de lucidez, que está relacionado com esta imagem de «foco» ou de «holofote» e que tem que ver com a forma como se encontra organizado isso mesmo em que o «foco» ou o «holofote» incide. Pois, se a natureza do Eu se assemelha à natureza da «luz», não é menos correcto dizer que a «luz» incide naquilo que, como Terence diz, me faz sentir «sólido». Mais, não apenas incide como «organiza» aquilo em que incide. Ou seja, podemos dizer que o Eu (enquanto «foco de luz») corresponde a um acontecimento de centramento da identidade que não apenas «toca» como «organiza» a «massa» daquilo que compõe a sua vida:

Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? She clenched her hands and felt the hard little coins she was holding. Perhaps there’s “I” at the middle of it, she thought; a knot; a centre; and again she saw herself sitting at her table drawing on the blotting-paper, digging little holes from which spokes radiated. Out and out they went; thing followed thing, scene obliterated scene. (Y, 387)<sup>90</sup>

À semelhança daquilo que se viu quando se falou do «meu corpo» como o *centro* que organiza em torno de si (numa relação de não-indiferença) tudo aquilo com o qual se relaciona, podemos agora dizer que também o Eu se constitui como um *centro* que organiza em torno de si (numa forma peculiar que ainda terá de ser analisada) a «massa» daquilo que tem lugar na sua vida. Ou seja, o que este fenómeno de centramento permite perceber é que o Eu não se limita a dar unidade a tudo o que tem

---

89 Há um outro aspecto, relacionado com este, que será tema de análise posterior e que diz respeito à consideração de V. Woolf sobre a própria natureza da realidade. Algo que se traduzirá nos problemas seguintes: «Would there be trees if we didn't see them?» (Y, 148) ou, como é exposto em *TL*, 28 : «‘Think of a kitchen table then’, he told her, ‘when you’re not there’». Para já, o que importa não é perceber a forma como se encontra constituída esta peculiar relação presença/ausência, o que importa perceber é que esta forma de centramento do Eu no mundo consiste numa forma de tingimento do mundo com a «luz» ou «lucidez» do próprio Eu.

90 Esta passagem é também indiciadora de um outro problema que será analisado posteriormente e em pormenor, que diz respeito à forma como se acha compreendida a estrutura da experiência em V. Woolf. O que por agora nos interessa retirar deste exemplo é a existência de um Eu que tem uma natureza *central* e que organiza em torno de si a «massa» daquilo que compõe a sua vida.

lugar na sua vida (como se diz no texto citado de *The Years*: «millions of things»). Com efeito, isso mesmo que nele tem lugar (pelo facto de fazer parte, ainda que atomicamente, da «rede» da vida) está numa permanente «dança» (em que uma coisa se segue a outra e, nessa sucessão, arreda, «empurra para trás» e oblitera uma série de outras) de tal modo que o que vai sendo reconfigurado é o aspecto da própria vida.

Acontece, porém, que esta tentativa de compreensão do que seja o Eu a partir da «matéria» de constituição do seu «território», apesar de necessária, ainda não é suficiente para compreender aquilo que está verdadeiramente em causa. E isto porque a pergunta «o que é o Eu?» é uma pergunta que envolve sempre já um Eu que se põe no *centro* da própria pergunta. Ou seja, a pergunta «o que é o Eu?» não pode ter cabimento fora de um acontecimento de lucidez e, por isso mesmo, o que está de cada vez implicado nessa pergunta é uma tentativa de definição de «quem sou Eu?».

A resposta a esta pergunta está longe de ser simples, porque também ela envolve um complexo de problemas que habitualmente não são tidos em conta. A pergunta «quem sou Eu?» tende a ser acompanhada por uma enumeração de «propriedades» físicas, psicológicas, mas também de todo um conjunto de descrições, mais ou menos precisas, que visam «descobrir», «destapar», «desvelar» o Eu. Como se o Eu fosse algo que «está por detrás» e que, tal como diz Neville referindo-se às capacidades de Susan, pudesse ser posto a descoberto pela corrosão de um qualquer «ácido do olhar»: «What remains is what Susan brings to light under the acid of her green eyes» (*W*, 162-163). Na verdade, esta forma de compreensão do Eu deixa de fora a complexa teia de identidade e diferença que o caracteriza. E isto porque está sempre já a laborar num erro que tende a passar despercebido – o da suposta «transparência» que, como vimos, faz parte da forma como o nosso ponto de vista natural tende a relacionar-se com a identidade das coisas. Ou seja, a resposta à pergunta «quem sou Eu?» tende a ser feita a partir daquilo que distingue o Eu do mundo e, consequentemente, dos outros. Mas, será que podemos verdadeiramente separar a identidade do Eu da identidade dos Outros? Não dependerá a identidade do Eu da identidade dos Outros? Quem são os Outros? A teia é demasiado complexa e é isso que cabe agora investigar.

## **8.2. A pergunta pelo «Eu» é dirigida ao Outro**

Light floods the room and drives shadow beyond shadow to where they hang in folds inscrutable. What does the central shadow hold? Something? Nothing? I do not know. (*W*, 224)

O que caracteriza o Eu, enquanto acontecimento de lucidez, é este lançar-se no Outro como algo que o ilumina e, como vimos, o «agarra na sua teia» trazendo-o à existência: «I am thrown over you like a net of light» (*W*, 8). Mas pode o «foco», que arranca tudo à obscuridade, arrancar-se a si mesmo dela? Pode o «foco» incidir sobre si mesmo? Por outras palavras, pode o «foco» incidir directamente no *centro* de que parte ou, pelo contrário, esse *centro* permanece na penumbra?

A resposta a esta pergunta, na verdade, é a resposta à pergunta «quem sou Eu?». Pois, se o Eu é aquilo que permite a evidência do que quer que seja, ele é também aquilo que tende a furtar-se a aparecer. Mas, para podermos compreender melhor o que está em causa nesta «fuga», temos de começar por identificar a natureza do «lugar» onde, supostamente, o Eu é procurado e, precisamente, não é encontrado.

O problema «quem sou Eu?» encontra-se, desde logo, envolvido por uma dificuldade (que a maior parte das vezes não tende a ser vista como dificuldade) – a dificuldade relativa ao «lugar» onde procurar a resposta. Habitualmente, o «lugar» do Eu não tende a ser visto como um problema – e isto em virtude da relação estrutural que caracteriza esta peculiar forma de coincidência entre aquele que procura e aquele que é procurado. Ou seja, o Eu que procura e o Eu procurado são um e o mesmo e, por isso, é natural que o «lugar» onde o Eu se procura seja em si mesmo. De facto, faz sentido que assim seja. Todavia, o que não é de todo evidente é o «lugar» onde o Eu habita. Pois, uma coisa é procurar-me a mim em mim, outra coisa é saber onde é que eu «habito», i.e., qual o «território» em que, de cada vez, eu me encontro presente.

Em virtude da «abertura» que, como vimos, caracteriza o fenómeno de lucidez, sabemos que, embora o Eu se encontre presente num corpo que lhe é próprio, não se reduz a ele. Assim, a pergunta é: em que *outro* «lugar» pode o Eu encontrar-se?

Although the beginning had been much the same for all these children, they had now ~~come to a point where they~~ reached a point of profound difference. 'Life', ~~Here is 'life'~~; Life presented itself to Louis & to John [...] & ~~this thing that we call life entered~~ entering John & Louis & Jinny & Susan; & was beginning now to be a thing outside of them. [...] They then for the first time discussed their attitude; their relations; & thus, ~~from being~~ life, from a simple affair of breathing & drawing in out sensations of air & beauty

became something that ~~lies outside of us~~. (*HD Waves*, I, 21)

Nesta passagem dos *Holograph Drafts* de *The Waves*, a vida de cada uma das personagens aparece descrita como algo que se encontra também *fora* delas, algo que não se reduz às diferentes coisas territorialmente demarcáveis em que se encontra presente mas que, de cada vez, as invade e lhes escapa. Neste sentido, percebemos que, em certa medida, a nossa procura terá de ser efectuada *fora*. Mas *fora* «onde»?

Há uma passagem em *Mrs. Dalloway* onde o narrador expõe a «teoria transcendental» de Clarissa que consiste no reconhecimento de que, para conhecermos alguém, temos de procurar esse alguém *nos lugares e nas pessoas* que o *completam*:

Clarissa had a theory in those days – they had heaps of theories, always theories, as young people have. It was to explain the feeling they had of dissatisfaction; not knowing people; not being known. For how could they know each other? You met every day; then not for six months, or years. It was unsatisfactory, they agreed, how little one knew people. But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not “here, here, here”; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter – even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death ... perhaps – perhaps. (*MD*, 167)

O que se encontra em causa nesta «teoria transcendental» de Clarissa é o facto de o Eu ter uma natureza como que extrovertida (no sentido etimológico do termo). Ou seja, o Eu não se encontra «aqui», mas «em todo o lado». Isto significa que, de certa forma, o Eu se encontra presente em tudo aquilo que não é, de tal modo que isso mesmo que não é (mas que o «contém» – onde está e que, nesse sentido, também faz parte dele) é determinante para a sua completude. É neste sentido que, para conhecer alguém, é necessário procurá-lo nas pessoas e nos sítios que o completam. Mas esta natureza extrovertida, que leva a que Clarissa reconheça «estranhas afinidades» com alguém com quem nunca falou ou até mesmo com árvores ou celeiros (e que, por isso, faz que o «território» da sua identidade se expanda indefinidamente), não diz respeito apenas a

uma dimensão espacial, mas também a uma dimensão temporal. Ou seja, o Eu pode prolongar-se nesses lugares e pessoas que o completam, muito depois da sua morte<sup>91</sup>. Mas, por outro lado, o que está também a ser posto em evidência é que não acontece apenas que o Eu «habite» *fora de si*: além disso, acontece também que esse *fora de si* corresponde, em certa medida, a uma forma peculiar de «habitar» nesse *fora*. Pois podia acontecer que o Eu habitasse *de forma indiferenciada* nesse *fora*. Mas não é isso que sucede. O que sucede é que, tal como o narrador refere, ele «habita» nesta pessoa ou naquela (e não em todas) ou em certos lugares (e não em todos). No fundo, é como se o Eu habitasse mais numas coisas do que noutras. A partir daqui, percebemos que a par desta teoria do *descentramento* do Eu (no *fora de si*) existe uma teoria correlativa que diz respeito à *fragmentação* sofrida pelo Eu nesse mesmo *descentramento*; uma *fragmentação* que resulta de um contacto com tudo e, mais especificamente, com o Outro<sup>92</sup>. Assim, a procura do Eu terá, necessariamente, de ter em consideração a sua forma de presença no Outro – que é sempre uma das componentes centrais do «arquipélago» (*que ao mesmo tempo não é um «arquipélago»*) de que agora mesmo se falou. Por isso, o problema que a partir daqui se põe é o seguinte: se, por um lado, o problema do Eu tem que ver com a «iluminação» desse mesmo *centro* a partir do qual o mundo e os Outros são iluminados mas, por outro lado, se reconhece que a natureza desse *centro*, pelo seu peculiar fenómeno de *descentramento* e *fragmentação* consiste numa forma de habitação *policentrada*, «onde» se deve afinal procurar o Eu?<sup>93</sup>

91 Por agora, não importa desenvolver este ponto, pois ele é tema de análise do parágrafo seguinte. Importa apenas ter em consideração que este carácter *extrovertido* da identidade do Eu é também aplicável ao fenómeno da temporalidade, de tal modo que, em certo sentido (um sentido que requer uma análise pormenorizada), o território do Eu se encontra atravessado não apenas em tudo o que foi, mas em tudo o que há-de ser. Importa também focar que aquilo que está em causa nesta «continuação de mim no outro» (depois da minha morte) não é, no essencial, um problema de «sobrevivência» – de preocupação com o que ficará ou não depois. Não. O que está em causa é o carácter não estigmático ou não pontual do tempo. Quer dizer, o que esta «teoria transcendental» de Clarissa põe em evidência é o facto de eu me encontrar sempre já deposto numa relação com o tempo que, pelo facto de exceder em absoluto o momento em que de cada vez me encontro (e, segundo tudo indica, até o próprio tempo que terei para viver), se caracteriza por fazer desse mesmo momento (o presente) o lugar de encontro com um tempo que, apesar de ainda não ser, já está, de certa forma, a fazer-se sentir (com todo o «peso» que tem o reconhecimento da minha impossibilidade de o vir a viver).

92 O quadro sugerido pela «teoria» de Clarissa – em particular se a pusermos em ligação com o que vimos antes – é, portanto, um quadro *sui generis*. O Eu é «extrovertido», descentrado. Mas, por outro lado, o Eu está espalhado como que por um «arquipélago» do que é seu (porventura não constituído como um arquipélago, pois os interstícios ou os mares que separam as suas diferentes ilhas, não têm o relevo de que se revestem as próprias ilhas, não estão no mesmo plano que elas, não as interrompem ou não interrompem a peculiar continuidade de «lugares do Eu» que há entre elas).

93 A respeito daquilo que possa estar implicado na noção de *centro* (que muitas vezes leva a que as noções de Eu, lucidez e vida se misturem), para além do aspecto formal que foi referido anteriormente, veja-se aquilo que V. Woolf diz numa passagem do seu diário; cf. *Diary*, vol.1, 205: «My theory is that for



Para Neville, em *The Waves*, este ponto é claro. A pergunta «Who am I?» implica a relação a um não-Eu. E isto de tal modo que é ao Outro que devo fazer a pergunta: Quem sou Eu?

‘Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming and assures me that I know him before I see who it is. How curiously one is changed by the addition, even at a distance, of a friend. How useful an office one’s friends perform when they recall us. Yet how painful to be recalled, to be mitigated, to have one’s self adulterated, mixed up, become part of another. As he approaches I become not myself but Neville mixed with somebody – with whom? – with Bernard? Yes, it is Bernard, and it is to Bernard that I shall put the question, Who am I?’ (*W*, 61-62)

A posição de Neville é reveladora de vários aspectos. Primeiramente, a nível estrutural, mostra que o Outro é, de facto, diferente de mim (é alguém que «chega») – algo que se compreende também pelas palavras de Bernard, numa outra passagem, onde descreve a sensação de presença do Outro como a de alguém separado de mim: «feel the presence of other people as a separating wall» (*W*, 49). O Outro é original, o Outro vem, acrescenta-se, o Outro recusa-se, fica fora de alcance – mantém-se para lá de uma parede. Isto envolve vários aspectos. Por um lado, como diz Neville, a presença do Outro afecta e muda a identidade própria, interfere nela. Mas, por outro lado, interfere precisamente na medida em que o Eu é também em si mesmo a personagem que é para o Outro (a personagem do Outro)<sup>94</sup>. Por outras palavras, o que está em causa nestes enunciados de Neville é o reconhecimento de que, de certo modo, o Eu se *atravessa* no Outro – há como que um *Ineinander* (um um-no-outro), uma indissociável miscigenação do Eu e do Outro. Ou, como também diz Bernard há, da minha parte, na presença do Outro, uma qualquer forma de *assimilação* do Outro: «An elderly and apparently prosperous man, a traveller, now gets in. And I at once wish to approach him; I instinctively dislike the sense of his presence, cold, unassimilated, among us. I do not believe in separation. We are not single» (*W*, 49-50)<sup>95</sup>. Assim, o que cabe agora

---

some reason the human mind is always seeking what it conceives to be the centre of things; sometimes one may call it reality, again truth, again life – I don’t know what I call it». No entanto, é de notar que aquilo que está em causa na componente de «derramamento» deste centro é o facto de, esse mesmo centro, que é «derramado», não ser independente de um centro com uma identidade que é global. Por outras palavras, a dispersão não anula, precisamente, uma relação com o centro.

94 «Do Outro» aqui no sentido de um genitivo *subjectivo*.

95 Isto significa que, num certo sentido, o Eu se relaciona ao Outro do mesmo modo que se relaciona ao mundo. Ou seja, o Outro faz parte do mundo, i.e., faz parte da minha apresentação do mundo, logo, ele é mundo e, por isso mesmo (em virtude do entrelaçamento constitutivo que me prende ao mundo – e de

investigar, a partir desta ambiguidade estrutural que caracteriza o «prendimento» e «afastamento» do Eu no Outro, é a *forma* do próprio *atravessamento* do Eu no Outro para, depois, tentarmos perceber qual o sentido da expressão de Neville: «It is to Bernard that I shall put the question “Who am I?”».

À semelhança da *síntese* que existe entre «o meu corpo» e o mundo, percebemos que existe uma qualquer forma de *síntese* entre o Eu e o Outro que, não apagando as diferenças, se imiscui, infiltra ou mistura nelas. Bernard questiona-se: «I, mixed with an unknown Italian waiter – what am I?» (*W*, 88). O que importa é perceber que é que está em causa nesta forma de *síntese*<sup>96</sup>. Em suma, trata-se de tentar compreender o problema da definição do «quem sou Eu?» a partir da ramificação, enleamento e fragmentação do Eu no Outro.

These attempts to say, “I am this, I am that,” which we make, coming together, like separated parts of one body and soul, are false. [...] We have tried to accentuate differences. From the desire to be separate we have laid stress upon our faults, and what is particular to us. But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath.’ (*W*, 103)

Ora, o que se compreende a partir daqui é que é pelo facto de eu me encontrar presente no Outro que dirijo ao Outro a pergunta «quem sou Eu?». Todavia, a resposta a esta pergunta encontra-se envolta numa série de dificuldades. Desde logo porque, por uma questão de «proximidade» e «distância», o Outro, em virtude de ser Outro, parece encontrar-se afectado por um desconhecimento ainda maior do que aquele que eu tenho relativamente a mim mesmo. Mas mais. Naturalmente nada parece garantir que a «distância» entre mim e o Outro possa alguma vez ser superada. Neste sentido, tudo leva a crer que, em vez de o Outro estar em condições de lançar alguma «luz» sobre aquele que Eu sou, ainda acaba por agravar mais a obscuridade. Repare-se, por exemplo, no que diz Bernard, ainda a respeito daquilo que o Eu seja «misturado» com o

toda a teia de identidade e diferença que daí resulta), eu encontro-me *atravessado* nele. Todavia, como se tentará mostrar posteriormente, o Outro não é apenas uma coisa entre outras coisas do mundo. O Outro caracteriza-se também por ser um acontecimento de lucidez semelhante ao meu – o que altera decisivamente a minha forma de compreensão do próprio *modo* como me encontro *atravessado* nele.

96 Em *The Waves*, V. Woolf debate-se permanentemente com esta problemática: o *modo* como a identidade de alguém se acha *constitutivamente atravessada* na identidade de outrem (de sorte que, a definição do «território da identidade do Eu» tem de passar, necessariamente, pela definição do «território do Outro»). Diz-se *constitutivamente atravessada* e não *acidentalmente atravessada* porque, embora as relações entre as diferentes personagens possam ser acidentais (acontecem assim, mas podiam acontecer de outro modo), não é acidental o facto de elas terem, necessária e originalmente, de se encontrar atravessadas umas nas outras.

Outro: «We are for ever mixing ourselves with unknown qualities. What is to come? I know not» (*W*, 88). Também a mistura com o Outro é uma mistura com uma qualidade desconhecida. Mas, por outro lado, independentemente dessa *mistura* com o Outro poder ou não lançar «luz» sobre «quem sou Eu?», o facto é que V. Woolf procura mostrar que nos encontramos condicionados a «aceder» a nós mesmos através dele. Porque a dificuldade aqui em causa não altera o facto de estarmos misturados com o Outro (com os Outros) e de sermos, nesse sentido, uma constelação de misturas com qualidades desconhecidas. Daí Bernard dizer que necessita do olhar do Outro para ser *si mesmo* (myself). Daí que, tenha de dizer, ainda assim, que, uma vez que a sua identidade se acha *atravessada* no Outro, não pode estar certo do que seja o seu Eu: «I need eyes on me to draw out these frills and furbelows. To be myself (I note) I need the illumination of other people's eyes, and therefore cannot be entirely sure what is my self.» (*W*, 87).

O problema que resulta deste *atravessamento* do Eu no Outro é, se assim se pode dizer, não apenas o que corresponde ao facto de, nesse *atravessamento*, o Eu ficar «preso» *fora de si*, mas também o que tem que ver com esse outro facto que é o de o Eu, ao mesmo tempo, ficar «preso» *fora de si* numa multiplicidade de outros pontos de vista. Isto leva a que o Eu como que se multiplique e passe a «habitar» numa multiplicidade de outros acontecimentos de lucidez distintos, ficando ao mesmo tempo «refém» de cada um deles – quer dizer, sendo um Eu diferente para cada um deles. Este é um aspecto que Bernard acentua com frequência:

For this is not one life; nor do I always know if I am man or woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny or Rhoda – so strange is the contact of one with another. (*W*, 216)

I have been ~~Bernard for many years~~ many Bernards. I have been charming, selfish, sympathetic; a good man; a foolish man; a success, a failure; I have been dozens of things, according to the eyes that saw me. (*HD Waves*, I, 384)<sup>97</sup>

É importante acentuar este carácter do Eu como «refém» do Outro. Isto porque, enquanto «refém», percebe-se que o Eu fica «afastado» de si mesmo, «cativo» de um

---

<sup>97</sup> Cf. também, *W*, 100 «Thus my character is in part made of the stimulus which other people provide, and is not mine, as yours are. [...] I am made and remade continually. Different people draw different words from me».

outro acontecimento de lucidez: «I am also the caged tiger, and you are the keepers with red-hot bars» (*W*, 96). Este ficar preso do acontecimento de lucidez do Outro é correlativo de uma não-indiferença ao modo como eu me considero «presente» nele. Quer dizer, embora em última instância eu não faça a mínima ideia do modo como sou visto pelos Outros, isso em nada impede a existência de uma preocupação minha pelo modo como «sou visto» ou «sou tido» por eles<sup>98</sup>. Por exemplo, como mostra Neville, nós falamos para impressionar e, com isso, procuramos subjugar o outro à presença do meu Eu:

There is always somebody, when we come together, and the edges of meeting are still sharp, who refuses to be submerged; whose identity therefore one wishes to make crouch beneath one's own. For me now, it is Susan. I talk to impress Susan. Listen to me, Susan. (*W*, 163)

Ou, como mostra Bernard, numa longa passagem em que escreve uma carta, estamos sempre preocupados com o modo como somos «lidos» pelo Outro, de tal forma que, em parte, tudo aquilo que fazemos tem em conta esta preocupação<sup>99</sup>.

Ora, isto significa por outro lado que, na verdade, o estar «preso» no Outro é correlativo de fazer do Outro «prisoneiro» da minha presença nele, i.e., fazer do Outro um «refém» meu. Algo que se pode compreender a partir das palavras de Rhoda que apontam para uma exigência relativa a sermos «admirados» pelo Outro:

I choose out across the hall some unknown face and can hardly drink my tea when she whose name I do not know sits opposite. I choke. I am rocked from side to side by the violence of my emotion. I imagine

---

98 E de tal modo que eu sou (e sou centralmente) isso-que-sou-para-os-outros, sou a preocupação disso, sou o que é objecto de tal preocupação, etc. Este é um aspecto que V. Woolf procura vincar. Se, por um lado, tal como analisámos anteriormente, eu não sou indiferente ao mundo, por outro lado, também não sou indiferente ao modo como me inscrevo aos «olhos do mundo».

99 Cf. *W*, 57-58 «It is going to be a brilliant sketch which, she must think, was written without a pause, without an erasure. Look how unformed the letters are – there is a careless blot. All must be sacrificed to speed and carelessness. I will write a quick, running, small hand, exaggerating the down stroke of the “y” and crossing the “t” thus – with a dash. The date shall be only Tuesday, the 17th, and then a question mark. But also I must give her the impression that though he – for this is not myself – is writing in such an off-hand, such a slap-dash way, there is some subtle suggestion of intimacy and respect. I must allude to talks we have had together – bring back some remembered scene. But I must seem to her (this is very important) to be passing from thing to thing with the greatest ease in the world. I shall pass from the service for the man who was drowned (I have a phrase for that) to Mrs Moffat and her sayings (I have a note of them), and so to some reflections apparently casual but full of profundity (profound criticism is often written casually) about some book I have been reading, some out-of-the-way book. I want her to say as she brushes her hair or puts out the candle, “Where did I read that? Oh, in Bernard’s letter.” It is the speed, the hot, molten effect, the laval flow of sentence into sentence that I need. Who am I thinking of? Byron of course. I am, in some ways, like Byron».

these nameless, these immaculate people, watching me from behind bushes. I leap high to excite their admiration. At night, in bed, I excite their complete wonder. I often die pierced with arrows to win their tears. (*W*, 31)<sup>100</sup>

Esta exigência de presença no Outro (e de uma certa qualidade da nossa presença nele) não é alienável, porque a nossa não-indiferença ao Outro passa por uma necessidade de inscrição no Outro que se pautar por uma não-indiferença dele a mim. De tal modo que a «indiferença» do Outro a mim tende a ser vista não como uma ausência de inscrição, mas como uma *inscrição* que é a de *não-importância* e que, por isso, agride e é vista como cruel<sup>101</sup>. Como o mostra Rhoda, o olhar indiferente dos Outros sobre mim tem o efeito de «chicotadas»: «The hostility, the indifference of other people dining here is oppressive. We look at each other; see that we do not know each other, stare, and go off. Such looks are lashes. I feel the whole cruelty and indifference of the world in them» (*W*, 89)<sup>102</sup>.

Ora, o que isto significa é que, à semelhança do fenómeno do espelho (que arranca a minha imagem, afastando-a de mim) também o Outro me «arranca» a mim, prendendo-me a si. No entanto, este «arrancar-me a mim» é correlativo de um movimento inverso de «devolução». Note-se o que Bernard diz: «I need the illumination of other people's eyes» ou, como podemos encontrar nos escritos preparatórios da mesma novela: «Self comes back when I see you whom I do not know, looking at me»

---

100 Note-se, por exemplo, que Susan, em *The Waves*, diz algo que parece ir contra aquilo que acabou de ser afirmado, cf. *W*, 39 «I do not want, as Jinny wants, to be admired. I do not want people, when I come in, to look up with admiration. I want to give, to be given». Todavia, apesar de esta parecer ser uma posição oposta à enunciada, no essencial acaba por coincidir com ela. E isto porque o que está em causa no nosso estarmos «aprimados» ao Outro (e pelo Outro) é, primeiramente, a própria *inscrição* e só depois o modo da inscrição (que pode variar – sendo isso que as diferenças entre as palavras de Rhoda e as de Susan ilustra).

101 E vale a este respeito o que se disse um pouco mais acima a respeito do «arquipélago» de «lugares» relevantes. Não se trata obrigatoriamente de todos os Outros (e a respeito de muitos pode ser aceite a indiferença aqui em causa, sem que ela seja agressiva). Há um *continuum* de gradações de importância (e da necessidade de inscrição) aqui em causa – e a necessidade de inscrição só se faz sentir de forma mais aguda a respeito daquilo que descrevemos como as ilhas do referido «arquipélago». Mas, por outro lado, independentemente da variação de composição e morfologia do arquipélago em questão, há uma constitutiva relação com algum «arquipélago de outrem» – e até quando se foge e aquilo que se procura é distância, etc., isso é uma modalidade de relação com a precisão de inscrição. Tudo se passa como, antes de ser a relação concreta com estes e aqueles Outros, desta e daquela forma, já houvesse como que uma demanda dessa inscrição, um programa dela, sob cuja pressão se produzem e desenvolvem as relações «reais».

102 Em certa medida, isto é assim porque essa *indiferença* ou *inscrição sem instalação de importância* nos revela, num certo sentido, a nossa *ausência* do Outro e, por acréscimo, a nossa própria *ausência* do mundo, que se traduz naquilo que em *The Waves* se exprime do seguinte modo: «the sense of a world continuing without us» (*W*, 91).

(*HD Waves*, 396). O que a personagem está a dizer é que eu me reconheço a mim mesmo pelo facto de ter alguém que me «reflecte» – independentemente do *modo* como me reflecte, i.e., independentemente daquilo que ele possa dizer ou pensar de mim<sup>103</sup>. O Outro permite, assim, um encontro de mim comigo mesmo, na medida em que, na relação com ele, tudo é indício de uma expressão de mim mesmo. Pois é na resistência da sua diferença relativamente a mim (i.e., no facto de ele se encontrar aí diante de mim) que eu procuro, de cada vez, tal como diz Bernard, medir-me a mim mesmo: «We use our friends to measure our own stature» (*W*, 67).

Resumindo, podemos dizer que o Outro aparece como aquele que é necessário para eu me encontrar a mim mesmo. Mas, ao mesmo tempo, é aquele que impede um contacto asséptico de mim comigo. O Outro é, pois, condição de possibilidade e, ao mesmo tempo, condição que impossibilita. Mas tudo isto, na verdade, ainda nada diz acerca daquilo que o Eu seja. E isto porque se, por um lado, é verdade que a definição do Eu se encontra «subsidiada» pelo Outro (pela forma como eu me encontro *atravessado* no Outro), por outro lado, não é ainda claro qual a natureza do Outro. Ou seja, não é claro qual é o estatuto do Outro ou o que é que de facto está em causa quando se fala de Outro. Assim, para podermos elucidar com precisão o problema «Who am I?» (que se encontra dependente desta forma de *entrelaçamento* ao Outro), é preciso perceber «quem é o Outro?»

Num primeiro momento, sabemos que o Outro é alguém que, tal como eu, se encontra aí no mundo, i.e., faz parte do mesmo mundo em que eu vivo. Tal como eu, ele é mundo, faz parte da «matéria» do mundo, encontra-se no *meio* do mundo. Mas, num segundo momento, o Outro não é visto por mim como apenas mais uma coisa entre outras do mundo. Não. Como dissemos, o Outro é reconhecido por mim como alguém que, tal como eu, se caracteriza também por ser um acontecimento de lucidez – que apesar de diferente é semelhante ao meu. O Outro é, à minha semelhança, um acontecimento de lucidez autónomo, diferente e independente de outros acontecimentos de lucidez – é alguém que vive e representa o mundo à sua maneira a partir da sua própria experiência do mundo.

---

103 A este respeito note-se, mais uma vez, a atitude de Rhoda em *The Waves*, que permanentemente se esconde dos Outros porque estes, tal como o espelho, revelam o seu verdadeiro rosto (aquele que ela não tem para si mesma – e que, no limite, nenhum de nós tem, uma vez que apenas os Outros conseguem ver o nosso próprio rosto). Cf. *W*, 31 «Therefore I hate looking- glasses which show me my real face. Alone, I often fall down into nothingness. I must push my foot stealthily lest I should fall off the edge of the world into nothingness. I have to bang my head against some hard door to call myself back to the body.»

Todavia, a simples consideração do Outro nestes termos (que, no fundo, é aquela que cada um de nós sempre já tem) deixa escapar algo crucial em relação àquilo que, de facto, o Outro é. E aquilo que está a escapar consiste no seguinte: se, como vimos, o que caracteriza o Eu é ser um acontecimento de lucidez que «ilumina» o mundo e traz à existência o próprio mundo (e tudo aquilo que nele tem lugar), então, é natural que o Outro, enquanto «parte do mundo», faça também parte do meu acontecimento de lucidez. Ou seja, independentemente de todas as formas de autonomia, diferença, independência, etc., que eu reconheça no acontecimento de lucidez do Outro (relativamente a mim e a tudo o mais), essas mesmas formas têm lugar num acontecimento de lucidez que é o meu e que os representa. Em suma, o Outro tem lugar *dentro* do meu acontecimento de lucidez. Ora, isto leva-nos, mais uma vez, à imagem da fita de Möbius: o Outro, aquele que está *fora* e que me *inclui* (e que, por isso, é aquele a quem eu me dirijo para me encontrar) é, ao mesmo tempo, aquele que está *dentro* do meu acontecimento de lucidez e, por isso, alguém cuja identidade se encontra englobada e subsidiada por mim. Assim, a atribuição ao Outro de autonomia e independência relativamente a mim é algo que tende a estar adormecido para o facto de que essa mesma autonomia e independência está a ser subrepticamente concedida pelo meu ponto de vista a algo que tem lugar *no meu ponto de vista*<sup>104</sup>. Mas, sendo assim, quais são então as consequências que daqui advêm para o problema «Who am I?»?

Rippling and questioning begin. What do I think of you – what do you think of me? Who are you? Who am I? – that quivers again its uneasy air over us, and the pulse quickens and the eye brightens and all the insanity of personal existence without which life would fall flat and die, begins again. They are on us. (*W*, 178)

A consequência imediata faz sentir o seu efeito no quadro do reconhecimento da forma como habitualmente é estabelecida a diferença entre o Eu e o Outro. Quer dizer, o estatuto do Outro é alterado e isso é correlativo de uma alteração na consideração da

---

104 Note-se que o que está aqui em causa não é a tentativa de mostrar ou de provar qualquer teoria do solipsismo. Importa apenas perceber que, independentemente de poder ser assim ou não, o facto é que aquilo que o Outro seja se encontra sempre já condicionado pelo *modo* da minha apresentação dele. Isto significa que a notícia que o Eu tem do Outro é uma notícia em que o Eu «afecta» inteiramente tudo isso que lhe chega do Outro, de tal modo que, se questionado, o Eu se vê impossibilitado de garantir *de facto* aquilo que pertence inteiramente ao Outro na independência que ele tem de si. Este aspecto vai-se tornar determinante para a compreensão daquilo que temos vindo a analisar – o que chega do Outro corresponde a um encontro comigo mesmo. No entanto, nada disto impede que o próprio Eu esteja sempre já afectado, mudado, condicionado pela presença de Outro que está sempre já posto no seu próprio acontecimento.

forma como está constituída a própria *instalação* de mim no Outro. Ou seja, o Outro deixa de ser apenas alguém onde eu me instalo – e a partir de quem eu procuro um contacto comigo mesmo (tendo em conta a forma da minha *instalação* numa perspectiva alheia, que me é exterior) – e passa a ser alguém que eu *instalo* em mim (ou que reconheço como estando sempre já *instalado* em mim, que me é interior).

Mas este primeiro aspecto, que corresponde a uma espécie de inversão da consideração da forma da própria *instalação* do Eu no Outro, leva-nos a uma série de outros pontos que é necessário analisar. O primeiro ponto tem que ver com o facto de a apreensão do Outro ser *sempre* acompanhada por uma experiência do próprio<sup>105</sup>. Quer dizer, o que quer que o Outro seja é algo que eu compreendo sempre a partir de mim mesmo; o Outro corresponde sempre a uma projecção minha, de tal forma que, quando procuramos identificar aquilo que ele seja, como diz V. Woolf no ensaio *The Wrong Way of Reading*, é a nós mesmos que nos encontramos no lugar dele:

What do we know of people? Even in the case of our friends the deposit of certainty is all spun over by a myriad changing shades; what they are depends upon what we are; [...] when we come to say what anyone is like we often find ourselves<sup>106</sup>. (*Essays*, vol.3, *The Wrong Way of Reading*, 220)

Ou seja, o Eu, ao relacionar-se com o Outro, deposita-se subrepticamente a si mesmo no lugar do Outro, de tal modo que aquilo que tem do Outro não é o Outro, mas aquilo que de si ele projecta nele. E isto é assim porque, inevitavelmente, nos encontramos sempre fechados no nosso próprio acontecimento de lucidez, na impossibilidade de o abandonar para adoptar um ponto de vista exterior. De sorte que, como diz o narrador em *Jacob's Room*: «wherever I seat myself, I die in exile» (*JR*, 92). Assim, o mistério do

---

105 Kevin Alexander Boon em *An Interpretative Reading of Virginia Woolf's The Waves*, Edwin Mellen Press, New York, 1998, p.9. diz o seguinte: «This is not to say that the object does not exist in the actual, only, as existentialist theory postulates, that our experience is only with the imaginary, and, because the imaginary is the domain of self, self finds its boundaries at the limits of its own experience. Therefore, the apprehension of Other must always be accompanied by the self». O que K. Boon está a dizer é que o Outro é uma experiência do Eu (independentemente de ele poder ser mais do que isso, i.e., independentemente de o Outro poder não se reduzir a uma experiência do Eu). Em última análise, a própria evidência que eu tenho da irredutibilidade do Outro à experiência que possuo a seu respeito é um elemento dessa experiência que possuo.

106 Cf. também *JR*, 36 «Nobody sees any one as he is, let alone an elderly lady sitting opposite a strange young man in a railway carriage. They see a whole – they see all sorts of things – they see themselves...». Este tema será desenvolvido posteriormente, adquirindo novos contornos, quando falarmos da noção de *personagem*. O Outro é, por assim dizer, uma *personagem* da minha vida. Por agora o que nos interessa é simplesmente identificar a estrutura em que se acha montada a constituição do Eu e o modo peculiar, que o caracteriza, de se encontrar *atravessado* no Outro.



que o Outro seja, na sua independência de mim, é algo que tende a ser vivido por mim como uma dificuldade que pode ser superada, mas que, na verdade, nunca o é<sup>107</sup>. Por meio daquilo que «lemos» nos Outros, podemos projectar o que o Outro pensa, sente, etc., mas, uma vez que nos encontramos fechados no nosso acontecimento de lucidez, por mais evidente que possa parecer essa «leitura», o Outro permanece indecifrável:

The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face.

It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face.

Whether we know what was in his mind is another question. (*JR*, 128)

A partir do que ficou exposto, percebemos que, afinal, o «lugar» do Outro é em mim – o Outro, na sua diferença relativamente a mim, faz parte do «território próprio da minha identidade» que o representa, de tal modo que podemos dizer: «part of our friends is in us» (*HD Waves*, 357)<sup>108</sup>. Importa pois reorientar a pergunta que nos conduziu ao problema do «Who am I?». A pergunta já não é: a que corresponde a *instalação* de mim no Outro?, mas antes: a que corresponde a *instalação* do Outro em mim<sup>109</sup>?

Antes de mais, o Outro instala-se em mim não como alguém que me vem *substituir* (pois o Eu não deixa de ser quem é para passar a ser Outro), mas como alguém que me vem *completar*. Todavia, isto não significa que «aquele que chega» venha preencher um lugar vazio do Eu – como se a *completude* do Eu resultasse de uma

---

107 V. Woolf descreve no seu Diário, na entrada de dia 27 de Agosto de 1918, uma experiência, a partir da qual ela percebe a dificuldade ou mesmo a impossibilidade que há em aceder ao que o Outro seja na sua independência de mim. Cf. *Diary*, vol.1, 186 «The existence of life in another human being is as difficult to realise as a play of Shakespeare when the book is shut. This occurred to me when I saw Adrian talking to the tall German prisoner. By rights they should have been killing each other. The reason why it is easy to kill another person must be that one's imagination is too sluggish to conceive what his life means to him – the infinite possibilities of a succession of days which are furled in him, & have already been spent». Veja-se também *JR*, 85: «Each only read the title, James Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends going the opposite way could read nothing at all – save 'a man with a red moustache', 'a young man in gray smoking a pipe'».

108 Naturalmente, em virtude do que acabámos de analisar, não são só os nossos amigos que se encontram «em nós», mas também os nossos inimigos, aqueles que mal conhecemos, etc.

109 Note-se, no entanto, que a reorientação da pergunta não implica, necessariamente, um abandono da afirmação de Neville «It is to Bernard that I shall put the question, Who am I?». O que muda é o estatuto do Outro, mas não a relação ao Outro ou a dependência que tenho dele para me encontrar a mim.

qualquer forma de *adição* de Outros. Mas então, a que corresponde esta *completude*?

No que diz respeito ao problema da *completude* da identidade, podemos encontrar um certo paralelismo entre V. Woolf e aquilo que se acha expresso no modelo de Aristófanes quando este, no *Simpósio* de Platão, se refere ao problema da *unidade original perdida do ser humano* (ἀρχαία φύσις). O modelo de Aristófanes exprime-se num mito etiológico que procura, de certa forma, descrever o porquê da *incompletude humana* (e, ao procurar explicá-la, aponta e delineia alguns dos seus traços). Por outras palavras, apesar de ser um mito, aquilo que é apontado por Aristófanes procura ser, ao mesmo tempo, uma caracterização daquilo que é próprio da natureza humana – que ela está marcada por uma incompletude, que essa incompletude e a tentativa de a anular ou diminuir é o acontecimento central da nossa vida. Aristófanes refere que o ser humano, na sua natureza primitiva, era um ser *completo*. Todavia, por motivos que não nos importa aqui analisar, foi «cortado ao meio». Daí resultou que cada uma das partes desse origem ao ser humano tal como nós o conhecemos hoje; um ser que mantém para si mesmo a identidade ou a dimensão original e que, por isso, se sente incompleto e, separado como está da totalidade e da parte que o completa, se vê «lançado» numa procura permanente daquilo que, de algum modo, possa «sara» essa ferida original, i.e., que lhe possa fazer encontrar a parte que lhe falta e devolver a *completude original*. Vejamos em especial alguns aspectos que são decisivos. Poderia, no entanto, acontecer que, ao ter sido «cortada» e «afastada» da outra, cada uma das metades daí resultantes não tivesse em si qualquer notícia dessa *unidade original*. Ou seja, poderia acontecer que perdesse qualquer vínculo ou ligação a ela e se integrasse perfeitamente na sua nova condição – passando a perceber-se como sendo apenas isso que de facto é. Mas justamente o que acontece é outra coisa. A identidade que cada metade tem na sua relação consigo mesma e com aquilo que possui é a *identidade original*. De tal modo que aquilo a que cada metade de facto se acha reduzida parece menos do que o devido: cada metade vive-se como um fragmento de si (do que propriamente é ou do que devia ser: o todo da ἀρχαία φύσις). Por outro lado, também poderia acontecer que a notícia da identidade original (a memória dela, a lembrança de como era a outra metade, etc.) se mantivesse inteiramente nítida, sem qualquer obscurecimento. Mas, embora Aristófanes não fale expressamente do esquecimento, a verdade é que descreve a condição humana actual como marcada pela interposição de qualquer coisa dessa ordem: as metades

cortadas que nós somos não conservam senão uma memória difusa da condição original (que é sempre já memória de algo, que basta sempre para perturbar a relação com aquilo que se é e para fazer sentir incompletude, mas não sabe bem de que é que é memória – ou seja, em que é que consiste propriamente o complementar da sua incompletude, para que é que remete a incompletude, em que é que consistiria, afinal de contas, a complementação dessa incompletude). Para além disso, Aristófanes diz-nos também que cada uma das partes sofreu uma espécie de «torção» da cabeça, que ficou virada para o lado do corte (os seres duplos tinham a cabeça voltada para o que hoje corresponde às nossas costas e aquilo que hoje corresponde ao lado da frente – para que estamos voltados – era justamente o centro da «natureza primitiva» e onde os deuses fizeram o corte que a dividiu). Desta forma, cada metade ficou a contemplar o «lugar da ausência», i.e., a ferida indiciadora do próprio corte. Mas além disso, deste peculiar dispositivo etiológico resulta que tudo o que nos aparece se situa neste lugar de ausência – vem ocupar esse lugar de ausência. E isto de tal modo que é como que chamado a preencher o seu vazio e sempre percebido como preenchendo-o ou deixando-o subsistir de um determinado modo (num determinado grau de preenchimento/não-preenchimento, etc.) de onde resulta que para cada um, tudo o que está para além de si tem uma relação com essa falta e o «mundo» constitui como que um «lugar de possibilidade» para encontrar o que lhe *falta*. Aristófanes diz-nos que a condição do ser humano é a de procurar colmatar essa falta ou indigência que lhe é constitutiva; uma falta que, todavia, é indeterminada quanto àquilo que a possa *completar*, pois não existe uma referência concreta do, por assim dizer, «rosto» daquilo que falta. Em suma, o ser humano é sempre mais do que aquilo que é e este ser mais é ao mesmo tempo também um ser-menos. Pois, ao reconhecer em si essa falta, ele encontra-se já «lançado» num «para lá de si», i.e., de certa forma, ele encontra-se sempre já a «abraçar» e a «habitar» o lugar onde se projecta – o mundo, os outros, o passado, o futuro, etc., como o lugar daquilo que lhe falta –, onde pode ser encontrado (deve ser encontrado) aquilo que lhe falta<sup>110</sup>. Mas de que forma se pode estabelecer, neste ponto, um paralelismo entre Aristófanes e V. Woolf?

---

110 De sorte que nada do que aparece é visto apenas em função de si mesmo, mas antes sempre numa relação (mesmo que numa relação muito difusa) com aquilo que se perdeu e que (mesmo que só muito confusamente) sempre se procura. Sobre o discurso de Aristófanes, veja-se Carvalho, M. J., *Die Aristophanesrede in Platons Symposium. Die Verfassung des Selbst*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009., onde se encontra desenhada em pormenor a interpretação de que aqui seguimos as linhas fundamentais.

We saw for a moment laid out among us the body of the complete human being whom we have failed to be, but at the same time, cannot forget. All that we might have been we saw; all that we had missed, and we grudged for a moment the other's claim, as children when the cake is cut, the one cake, the only cake, watch their slice diminishing. (*W*, 213)<sup>111</sup>

Aquilo que V. Woolf põe em evidência, através desta passagem de Bernard, é o que já se encontra formalmente exposto por Aristófanes «the body of the complete human being whom we have failed to be». No entanto, o modelo woolfiano é, se assim se pode dizer, «mais alargado» na sua descrição; não porque seja diferente daquilo que está em causa em Aristófanes, mas porque amplia aquilo que formalmente já está exposto por Aristófanes (embora num contexto muito específico)<sup>112</sup>. O sentido desta ampliação percebe-se, desde logo, por aquilo que anteriormente já foi analisado e que diz respeito ao modo como a identidade se *atravessa constitutivamente em tudo*. Ou seja, em virtude de eu, de certa forma, me encontrar «presente» em tudo o que se encontra «afastado» de mim, posso dizer que, por um lado, tudo isso se constitui como indício daquilo que me preenche e, por outro lado, como indício da minha própria incompletude. Assim, o Outro aparece como aquele que eu, tal como diz Bernard, considero responsável por esta *incompletude*: «and we grudged for a moment the other's claim, as children when the cake is cut, the one cake, the only cake, watch their slice diminishing»<sup>113</sup>.

Esta «perda da unidade original» (aqui associada à imagem de um bolo que é

---

111 Nesta passagem, Bernard rememora o segundo jantar em Hampton Court – o jantar que teve lugar já depois da morte de Percival. Percival, como procuraremos analisar posteriormente, é a personagem que, por assim dizer, ocupa o «centro» da narrativa. Mas uma personagem cuja importância na ocupação desse «centro» se caracteriza, precisamente, pela sua ausência. Assim, a *ausência* aparece (tal como em Aristófanes) como o motor para a consideração da *unidade perdida*.

112 O modelo de Aristófanes diz respeito a uma «procura» no contexto específico da tensão amorosa – a outra metade é um outro ser humano. Todavia, é necessário perceber que aquilo que está já formalmente em causa nessa mesma tensão que Aristófanes descreve (o desejo de procura daquilo que falta), não é exclusivo da tensão amorosa para um ser humano, mas ilustra a própria tensão que me «prende» na minha não-indiferença a tudo. Nesse sentido, o modelo do discurso de Aristófanes não está preso dos termos em que é expressamente desenhado, antes está marcado por uma ambiguidade tal que sugere justamente a possibilidade deste extravasar para lá desses termos. Cf. Carvalho, M. J., *Die Aristophanesrede in Platons Symposium. op. cit.*

113 E aqui toca-se um ponto decisivo para que o discurso de Aristófanes aponta e que também está em causa nas palavras de Woolf: em certo sentido, tudo aquilo com que o Eu está em contacto vem inscrever-se (está sempre a inscrever-se) no lugar da falta de que o Eu é portador, de sorte que se relaciona sempre de certo modo com essa falta, a preenche ou não a preenche (a preenche ou não a preenche desta e daquela forma, etc.). Nesse sentido, tudo é, de certo modo, parte do Eu (uma parte pertinente ou impertinente, uma parte que preenche ou, pelo contrário, “frustra”, etc.) – tudo é, de certo modo, Eu (e não apenas uma espécie de “móvel” do que sou). Sobre este aspecto, veja-se Carvalho, M.J., *Die Aristophanesrede, op. cit.*, em especial 97ss. e 490ss.

«cortado» em diferentes fatias) percebe-se melhor e ganha novos contornos a partir daquilo que se acha expresso, por exemplo, em *Between the Acts*: «To me at least it was indicated that we are members one of another. Each is part of the whole» (BA, 172). Ou seja, aquilo para que V. Woolf está a apontar é o facto de que, na verdade, a *unidade original perdida* diz respeito a uma espécie de «estilhaçamento» da própria totalidade da qual cada um de nós faz parte. Como Bernard diz, o que existe é um único bolo «the one cake, the only cake». Aliás, só assim se percebe o facto de eu poder, de certa forma, pertencer a tudo, encontrar-me fragmentado, preso e afastado de mim em tudo e todos e aí me procurar. Assim, o problema da *completude* e da *unidade original perdida*, não tem tanto que ver com o encontrar algo que venha «ocupar» um vazio constitutivo, mas tem antes que ver com o facto de eu me encontrar constitutivamente *perdido na unidade original que sou – a totalidade*.

A partir daqui começamos a perceber que o que está em causa nesta peculiar forma de *instalação do Outro em mim* (e, na verdade, não apenas do Outro, mas de tudo) tendo em vista uma *completude* de mim, é que o Outro corresponde, em última instância, a um desejo do Eu se encontrar a si mesmo. Como refere Kevin Boon: «The Other is desired because it is necessary for the definition of the self»<sup>114</sup>. Ou seja, a relação ao *Outro* (que, de algum modo, é aquele que é portador de algo que me diz respeito) corresponde a uma forma de encontro comigo mesmo – e isto de tal modo que a relação a ele é sempre, em última instância, uma relação comigo mesmo mediada por ele. No entanto, importa ainda perceber em concreto a que corresponde, por um lado, a *instalação* do Outro em mim e, por outro lado, de que forma essa *instalação* pode ser entendida como uma *completude de mim*.

### 8.3 A multiplicidade de rostos do Eu – as diferenças dizem-se do mesmo

Esta complexa forma de atravessamento do Eu no Outro, que resulta de uma dispersão e fragmentação do «território» da identidade do Eu numa multiplicidade de outros Eus, conduziu-nos à evidência de um problema na própria estrutura formal da

---

114 Cf. Kevin Boon, op.cit., p.25. Ora, esse desejo é correlativo de uma descoberta de si mesmo. Ou seja, o Outro aparece como «lugar» da procura do Eu. A este respeito, veja-se também o que K. Boon diz acerca de Bernard, op.cit., p.28 «Bernard desires Other, because self is not possible without Other. In order for Bernard to define his self, he must locate an Other which he is not. The less certain he is of Other, the less certain he is of self».

identidade, que se pode resumir no seguinte: que é que, de mim, há *no Outro* – e que é que, do Outro, há *em mim*? Aquilo que se percebeu foi que, em última instância, o que quer que seja que, de mim, exista no Outro (como, de resto, também aquilo que o Outro seja) é algo que eu só posso encontrar em mim – no Outro que eu tenho. Pois o Outro faz parte do meu acontecimento de lucidez. Assim, o importante agora é perceber em concreto em que é que consiste essa presença do Outro em mim.

I now begin to doubt wheter I am any body in particular. I have seen so much, suffered so much things that nobody knows – laughed so much; eaten & drunk. Life with its enormous force & its ~~ends by~~ destroys the individual. I ask, am I a man, or am I a woman? Am I Bernard or Neville or Jinny or Rhoda or Susan or Louis? ~~These were my friends.~~ I do not find it possible to collect myself into one skin any more; or to use only one brain; or to suppose that the chair remains solid [...]; But what am I? Who am I? It is I who have undergone a change; ~~in the~~ I who have ceased to be any more single & identical, ~~a particular person.~~ though ~~now~~ no doubt you see me, & think me a single separate elderly man. (*HD Waves*, I, 385)

A dificuldade que desde logo resulta da consideração deste *atravessamento* do Eu no Outro e do Outro em mim é saber se, afinal, o Eu é «um» ou «muitos». E isto porque o Eu se reconhece como o «lugar» onde a diferença «habita». Sendo o Eu o «lugar» de *instalação* dos Outros, ele inclui em si mesmo aquilo e aqueles que reconhece como diferentes, ou seja, o «território» da identidade do Eu é povoado e mesmo estruturalmente composto (numa forma ainda por determinar) por Outros. Esta ideia é transversal a *The Waves* e são vários os passos onde esta ambiguidade da estrutura da identidade do Eu se encontra explicitamente manifesta:

And now I ask, “Who am I?” I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt “I am you”. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. (*W*, 222)

When I meet an unknown person, and try to break off, here at this table, what I call “my life”, it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs. (*W*, 212)

O que V. Woolf está a expor é, por um lado, o reconhecimento paradoxal de que nos encontramos divididos «we are divided» e de que, simultaneamente, não existe divisão entre nós «there is no division between me and them». Mas, por outro lado, aquilo que parece estar a indicar também é que esta «não divisão entre mim e os outros» se encontra justificada por uma qualquer forma de unidade interna da própria identidade que permite reconhecer o seguinte: «I am not one and simple, but complex and many» (*W*, 56). Daí a dificuldade ou mesmo impossibilidade desse «to collect myself into one skin any more» de que se fala no citado passo do *Holograph Draft* de *The Waves*. Note-se no entanto que, quando Bernard diz «I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs», isto não significa que Bernard não reconheça a diferença entre si e os Outros. O que acontece é que ele reconhece que a sua vida é inseparável da vida dos Outros – e isto porque é, precisamente, preenchida por eles. Ou seja, a vida de Bernard é tecida na relação com os Outros e, como tal, não pode ser compreendida na ausência dessa mesma relação. Mas podia ainda acontecer que esta presença dos Outros na vida de Bernard correspondesse a qualquer coisa como uma *adição* que, na verdade, não «tocasse» Bernard. Quer dizer, os Outros podiam ter lugar na vida de Bernard como algo que permanecesse exterior a ela, em virtude de uma qualquer forma de indiferença de Bernard a eles. Mas não é isto que se passa<sup>115</sup>. E não é isto que se passa porque, tal como vimos, o Outro (sendo relevante ou não) tem sempre já lugar no acontecimento de lucidez do Eu e, por isso, faz *internamente parte* do Eu e é determinante para a «definição» do Eu (i.e., para a sua definição aos seus próprios olhos, para a fixação daquilo que ele mesmo é para si).

Mas este aspecto que ilustra formalmente a *instalação* do Outro em mim requer ainda a consideração de um outro ponto; um ponto que nos permite perceber melhor de que forma é que «aqueles que chegam» ao Eu passam a «habitar» o Eu (se «gravam» nele), sem com isso deixarem de ser distintos dele.

Yes, ever since old Mrs Constable lifted her sponge and pouring warm water over me covered me with flesh I have been sensitive, percipient. Here on my brow is the blow I got when Percival fell. Here on the nape of my neck is the kiss Jinny gave Louis. My eyes fill with Susan's tears. I see far away,

---

115 Aliás, como já foi posto em evidência, a importância das coisas pode encontrar-se mais ou menos apagada no quadro de não-indiferença do sujeito, mas não pode ser inteiramente excluída dele.

quivering like a gold thread, the pillar Rhoda saw, and feel the rush of the wind of her flight when she leapt. (*W*, 222)

Nesta passagem, V. Woolf dá a entender que o Outro faz *parte de mim* na medida em que o seu *atravessamento* em mim corresponde a um *gravar-se em mim* de um *significado*. Quer dizer, quando, por exemplo, Bernard diz «Here on the nape of my neck is the kiss Jinny gave Louis», o que está em causa não é o próprio beijo, mas antes a «gravação» em Bernard de um acontecimento de significado – o que fica «marcado» em Bernard é um significado que resulta do modo como esse acontecimento foi vivido por ele. No fundo, é como se o Outro fosse sempre um acontecimento de significado que é meu – de tal modo que, independentemente de poder não ser eu aquele que sofre directamente a acção, no plano do significado sou sempre *afectado* por ela.

Isto conduz-nos a um outro aspecto do problema anteriormente enunciado por Bernard – o facto de este não se reconhecer como «um», mas «muitos» «I am not one person; I am many people». Note-se, todavia, que o que está presente na sua expressão é a existência de uma «multiplicidade» na *unidade* do «I». Ou seja, a evidência de um Eu, no qual coabitam os Outros «Eus», mantém-se. O que não se compreende é a própria *unidade*, i.e., a que é que ela corresponde. Pois, por um lado, essa *unidade* terá de organizar em si a multiplicidade de diferentes Eus e, por outro lado, apesar de se indiferenciar deles (pois, como vimos, só se compreende a si mesma a partir deles, na medida em que eles são *partes de si*), não se pode *diluir* inteiramente neles:

Meeting and parting, we assemble different forms, make different patterns. But if I do not nail these impressions to the board and out of the many men in me make one; exist here and now and not in streaks and patches, like scattered snow wreaths on far mountains; and ask Miss Johnson as I pass through the office about the movies and take my cup of tea and accept also my favourite biscuit, then I shall fall like snow and be wasted. (*W*, 129)

O que importa agora analisar em concreto é: como se compreende esta *unidade do Eu que implica em si uma multiplicidade de diferentes Eus*?

Este é um problema que tem de ser abordado em dois tempos: primeiro, a partir do seu aspecto *exterior* e, depois, a partir do seu aspecto *interior*. Primeiro, importa ter em consideração o que está em causa quando uma mesma identidade é vista por



perspectivas diferentes (perspectivas que são exteriores umas às outras, que pertencem a «Eus» diferentes); isto de forma a compreender como é que o *mesmo* pode assumir uma multiplicidade de «rostos» *diferentes* consoante o «ângulo» a partir do qual é perspectivado. Só depois importa considerar se esta mesma multiplicidade de perspectivas exteriores sobre o *mesmo* não corresponde já, em certa medida, a uma espécie de desmultiplicação *interna* do próprio Eu. Quer dizer, uma vez compreendido o mecanismo habitual em que a diferença resulta de uma multiplicidade de perspectivas concorrentes e exteriores sobre o mesmo, procuraremos ver em que sentido este mesmo mecanismo pode corresponder (embora de forma subreptícia) à própria estrutura interna do ponto de vista e, consequentemente, o que daí resulta para a consideração da sua *unidade*.

A melhor forma para analisarmos o que está em causa na concorrência de pontos de vista *diferentes* (e *exteriores* entre si) na relação ao *mesmo* é a consideração da própria estrutura em que se acha montada a narrativa woolfiana. É frequente (quer de forma explícita, quer de forma implícita) os romances de V. Woolf possuírem uma espécie de «centro absorvente» de diferentes perspectivas, i.e., um «centro» que funciona como «eixo» em torno do qual diferentes perspectivas gravitam na tentativa de definição e captação dele<sup>116</sup>. Mas, que «centro absorvente» é esse?

Em *Jacob's Room* e *The Waves* esse «centro» tem um nome – Jacob e Percival. Nestas obras, o que está em causa é a existência de uma personagem que se constitui como uma espécie de núcleo que atrai para si, de forma centrípeta, uma multiplicidade de perspectivas diferentes (as perspectivas das outras personagens). Assim, recorrendo a uma expressão presente em *Jacob's Room*, poderíamos dizer que esta obra se caracteriza por: «Having for centre, for magnet, a young man alone in his room» (*JR*, 129). Por sua vez, em *The Waves*, Bernard, referindo-se a Percival diz: «About him my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty» (*W*, 116). Jacob e Percival são as personagens centrais. Mas são-no de forma peculiar. Por um lado, Jacob e Percival geram nas outras personagens uma tensão de «procura» mas, por

---

116 Na verdade, podemos até encontrar, na mesma obra, uma multiplicidade de «centros». Por «centro» considera-se *algo* ou *alguém* que é foco de interesse comum a várias personagens e que, por isso, é diferentemente representado por cada uma delas. Esse «centro» pode ser uma personagem, um acontecimento, um objecto, etc. Em *Mrs Dalloway*, como teremos oportunidade de analisar posteriormente, quando considerarmos o problema da «corrente de consciência», veremos mais em pormenor esta multiplicidade de centros absorventes e qual a sua importância na narrativa. No entanto, por agora, o que nos importa averiguar é a natureza e a importância de um «centro» que parece, ele próprio, ser o «eixo» em torno do qual se organiza estruturalmente a narrativa.

outro lado, furtam-se a aparecer (atraem e ao mesmo tempo subtraem-se ao encontro)<sup>117</sup>. Jacob e Percival são, por assim dizer, personagens «esquivas» que não se deixam captar inteiramente na «teia» que se desenha a partir da multiplicidade de pontos de vista das outras personagens.

Todavia, apesar de o «centro» ter esta natureza ambígua – aquilo que atrai e aquilo que se furta a aparecer – ele é responsável por um outro aspecto determinante. Ele é aquele que, precisamente, dá *unidade à multiplicidade* de perspectivas, ou seja, faz que as *diferenças* se digam do *mesmo*. Algo que se pode traduzir na metáfora da flor presente em *The Waves*:

We have come together (from the North, from the South, from Susan's farm, from Louis' house of business) to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution. (*W*, 95)

'The flower,' said Bernard, 'the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives.' (*W*, 175)<sup>118</sup>

Como diz Bernard, o que se encontra no «centro» é uma mesma coisa para a qual converge uma multiplicidade de perspectivas diferentes entre si «a whole flower to which every eye brings its own contribution». Mas é preciso acrescentar também que Bernard diz que essa mesma flor é composta pela «vida» de cada um. O que se percebe

---

117 Todavia, para o leitor, há uma pequena diferença entre Jacob e Percival no que diz respeito a esta natureza «fugidia». De Jacob ainda se têm algumas referências na primeira pessoa, enquanto que Percival nunca aparece na primeira pessoa. Todo o acesso que o leitor tem a Percival é inteiramente mediado e filtrado pela multiplicidade de perspectivas das personagens (o que acentua ainda mais a sua natureza refractária).

118 Inicialmente *The Waves* era para ter o título *The Moths*. Um dos objectivos de V. Woolf era ter como imagem central da narrativa um jarro com uma flor para o qual as falenas eram atraídas. A ideia de um centro e a correlativa tensão para esse centro encontrava-se já presente nas versões preparatórias. Depois, a imagem da flor como centro veio apenas ilustrar a relação da fragmentação da identidade e a sua completude – o centro ao qual as pétalas se encontram presas e que faz delas (nas suas diferenças) partes constitutivas do mesmo. Ou seja, em certa medida a personagem de Percival vem misturar-se a esta imagem da flor e a das personagens à das falenas. Cf. *Diary*, vol.3, 229-230 «Now about this book, *The Moths*. How am I to begin it? And what is it to be? [...] A mind thinking. They might be islands of light – islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on. The current of the moths flying strongly this way. A lamp & a flower pot in the centre. The flower can always be changing. But there must be more unity between each scene that I can find at present. Autobiography it might be called. [...] I shall have the two different currents – the moths flying along; the flower upright in the centre; a perpetual crumbling & renewing of the plant. In its leaves she might see things happen. But who is she? I am very anxious that she should have no name. I don't want a Lavinia or a Penelope: I want 'She'.»

a partir daqui (e à luz daquilo que anteriormente foi analisado) é que o que está no «centro», na verdade, é algo que diz respeito àquele mesmo que procura. Ou seja, Jacob e Percival, na verdade, são emblemáticos da relação que caracteriza o Eu *à procura de si mesmo*. Por outras palavras, o interesse por essa personagem que se encontra no «centro» da narrativa e que se procura captar é um interesse que não se esgota naquilo mesmo que essa personagem tem de particular. É antes um interesse por aquilo de que essa personagem é embaixadora – o Eu daquele que, de cada vez, se relaciona a ela. Assim, podemos dizer que Percival não é mais que o «centro» de interesse de cada personagem por si mesma. A pergunta agora é: de que forma esta estrutura organizativa da novela pode ser esclarecedora do problema «who am I»?

Aquilo que V. Woolf procura mostrar é que as diferentes personagens correspondem a diferentes *modos expressivos* do *mesmo*. Ou seja, é como se, em certa medida, cada personagem, na sua tensão com o «centro», correspondesse a uma espécie de desdobramento *heteronímico* do Eu. De tal forma que as diferentes perspectivas, exteriores umas às outras, constituem como que fragmentos (que podem até ser contrários ou contraditórios entre si) de apresentação disso mesmo com o qual estão em «tensão» de captura – o Eu<sup>119</sup>. Todavia, para que tudo isto se torne perceptível é necessário introduzir uma perspectiva que, de algum modo, assista a todas estas perspectivas exteriores. Pois, tal como diz Louis, para que possa existir consideração das diferenças é necessário algo que dê *unidade* às *diferenças*, quer dizer, para se poder compreender a multiplicidade de perspectivas como sendo exteriores umas às outras, é necessário que elas tenham «lugar» numa perspectiva que as ligue: «What is the solution, I ask myself, and the bridge? How can I reduce these dazzling, these dancing apparitions to one line capable of linking all in one?» (*W*, 168).

O que se encontra aqui em causa é um fenómeno peculiar que podemos descrever como «intersecção de perspectivas». Na narrativa woolfiana é frequente o leitor encontrar-se «perdido» sem saber quem está a perspectivar o quê, i.e., sem saber a quem pertence a «voz» que está a falar<sup>120</sup>. Na verdade, isto não significa que se perca

119 No fundo, o que está em causa é o *mesmo* ter «rostos» de significado diferentes. Tome-se, como exemplo, as páginas iniciais de *The Waves* onde um mesmo acontecimento – o beijo que Jinny dá a Louis e a que Susan assiste – serve de momento central para ilustrar a complexa teia de perspectivas e de repercussões que, no plano do significado, irradiam centrifugamente desse mesmo acontecimento.

120 Alex Zwerdling acentua esta «técnica» de V. Woolf que consiste em estabelecer passagens imperceptíveis entre perspectivas diferentes, de tal forma que, por vezes, o leitor fica desorientado e perde a pista de *quem* está a assumir o discurso. Cf. Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, University of California Press, Los Angeles/London, 1986, pp.63-64 «Woolf had not yet developed the

necessariamente a pista de *quem* é a personagem que a cada momento está, de facto, a assumir o discurso (embora, por vezes, isso também aconteça). O que acontece é que, tal como aponta Alex Zwerdling, as perspectivas como que passam de umas para outras, de tal modo que percebemos que a perspectiva de uma personagem se funde com a perspectiva de outra personagem que, por sua vez, se funde com a perspectiva do narrador que, por sua vez, parece ser já uma voz mais abrangente do que qualquer perspectiva pessoal<sup>121</sup>. Mas, que perspectiva mais abrangente é esta? Será a do escritor que dá voz às personagens? Será a do leitor que de cada vez as anima?

De facto, o que V. Woolf procura mostrar, através desta «intersecção de perspectivas» é que, no limite, todas as personagens são representações que têm lugar no acontecimento de lucidez do leitor e, como tal, as personagens são *modos expressivos* do Eu do próprio leitor<sup>122</sup>. Isto porque a vida de uma personagem é sempre já condicionada pela perspectiva que o leitor tem sobre a sua própria vida. Ou seja, o ponto de vista do leitor não corresponde a alguém que assiste «de fora» ao desenrolar da narrativa, sem qualquer forma de participação nela. Não. De facto, independentemente do conteúdo da narrativa em causa, quem se encontra sempre no *centro* da narrativa, a participar nela (em cada momento dela), envolvido nela e em tensão com o próprio *centro* é o leitor<sup>123</sup>. Mas, como?

O leitor é, de algum modo, todas as personagens. Aliás, o leitor não é apenas todas as personagens mas tudo aquilo que tem lugar na narrativa – ele é também o vento

---

characteristic style that was to mark her later work, but she was already experimenting with a number of techniques for fusing one character's point of view with another's, the character's with the narrator's, and the narrator's with something larger than any personal perspective».

121 Não nos importa aqui analisar a que é que corresponde este «something larger than any personal perspective» de que A. Zwerdling fala. Até porque, como resulta claro a partir das nossas considerações anteriores, o que acontece é que nós, de facto, nos encontramos sempre já «fechados» na nossa perspectiva que, por ser nossa, é pessoal. Importa, no entanto, perceber o sentido para que esta «intersecção de perspectivas» aponta. E o sentido parece ser o de que é possível uma perspectiva que, não deixando de ser pessoal, implica em si mesma uma multiplicidade de perspectivas diferentes.

122 Neste sentido, qualquer identificação que o leitor faça entre si e uma determinada personagem (excluindo todas as outras) é, na verdade, uma identificação superficial – é uma identificação que tem lugar a partir de uma perspectiva que o leitor tem sobre si mesmo e não sobre aquilo que lhe é constitutivo «ser, de algum modo, todas elas».

123 Isto não significa, naturalmente, que o leitor faça parte dos acontecimentos descritos, i.e., que exista uma envolvimento factual do leitor na acção. Aliás, o leitor pode até não ter simpatia nenhuma por qualquer personagem (pode inclusivamente odiá-la, ter repugnância por ela, etc.), tal como a própria narrativa pode assumir contornos para os quais o leitor não tem nenhuma referência na primeira pessoa (por exemplo, pode ser uma narrativa sobre a guerra, sobre um tempo passado ou mesmo futuro do qual o leitor não tem nenhuma experiência). Mas isso não impede que, de cada vez, seja o leitor aquele que se acha depositado no «centro» da narrativa e que pelos olhos das personagens «espreita» para algo que a si mesmo diz respeito.

a passar nos arbustos, as ondas que quebram na costa, etc., pois ele é quem atribui significado a tudo isso. Ou seja, o leitor é aquele que dá *unidade* a toda esta fragmentação da narrativa, é aquele que organiza em si a *multiplicidade* de aspectos diversos. No entanto, importa perceber que implicações daí advêm. Pois, a ser assim, o que parece que se está a afirmar é que o leitor não tem *uma perspectiva* sobre as coisas, mas antes *uma multiplicidade de perspectivas*, muitas delas que podem até ser contrárias ou contraditórias entre si.

Aquilo que desde logo se percebe, ao ler *The Waves*, é que a sobreposição de uma multiplicidade de perspectivas exteriores sobre o mesmo não resulta numa forma de ligação sintética das diferenças. Não acontece que os diferentes fragmentos de apresentação (de cada uma das personagens) que formam o mosaico da obra se juntem como peças de um puzzle, de tal forma que deles resulte uma imagem única desse «centro» que procuram captar – a «grande personagem» de cada vez em causa, o Eu. Não. O que resulta é antes uma sobreposição, uma coexistência simultânea e confusa das diferenças, uma aceitação e identificação do leitor com as diferenças, sem que isso consista numa organização lógica, clara e precisa delas. É por isso que elas permanecem *exteriores* umas às outras e, no entanto, *unidas* como formas diferentes de relação ao *mesmo*. Assim, cada uma das personagens, na relação a essa «grande personagem» assume como que um «traço expressivo» desse mesmo rosto. Ou melhor, cada personagem é já, na verdade, um *modo expressivo* desse rosto. Aqui importa insistir que cada personagem não é um traço parcial do rosto, ao qual se possam *adicionar* outros traços de forma a compor a totalidade do rosto. Não. Na sua «incompletude» ou «parcialidade», ela corresponde já a uma visão expressiva da «totalidade» do rosto. É pelo facto de assim ser que as diferentes perspectivas podem ser *incluídas* (na sua diversidade e até incompatibilidade) na perspectiva do leitor; uma perspectiva que é *múltipla* na sua unidade<sup>124</sup>. Assim, todas as diferenças consideradas «exteriores» são-no

---

124 Podemos encontrar neste modelo woolfiano dos *diferentes modos expressivos do mesmo* (a «grande personagem» que é o Eu e a multiplicidade das suas manifestações) uma variação daquilo que já se encontra presente no modelo espinosista dos *modos expressivos da Substância*. O que está em causa neste modelo espinosista da *expressão* (se retirarmos toda a conotação teológica nele implícita) é, até certo ponto, aquilo que podemos encontrar no modelo woolfiano da *expressão* quando esta se refere ao Eu (que, na verdade e em última instância é sempre o leitor) e às personagens (enquanto expressões de significado da vida do leitor). Todavia, há uma diferença fundamental entre Espinosa e V. Woolf. A diferença é que V. Woolf coloca o leitor, de cada vez, não apenas no lugar da Substância (a unidade de todas as diferenças) mas, ao mesmo tempo, a ser, de cada vez, um modo expressivo dela. Ou seja, a imanência espinosista parece, ainda assim, insuficiente para compreender a imanência que V. Woolf refere como existindo entre o Eu e os seus modos expressivos.

no «interior» de um Eu que se desmultiplica nelas – o que nos leva, mais uma vez, a compreender que o lugar da diferença é no «interior» da identidade. Mas, quais as consequências que daí advêm? Que é que acontece quando se percebe que o Eu se acha internamente fragmentado por uma série de perspectivas que podem ser não apenas diferentes como divergentes ou mesmo contraditórias?

O que tende a gerar-se é uma *divisão interna* do Eu que resulta, precisamente, do *conflito* de perspectivas que nele têm lugar. Ou seja, há como que uma desmultiplicação interna das diferenças que, contrastando entre si, vão ser responsáveis por aquilo a que, no ensaio *Evening Over Sussex*, V. Woolf chama «divisão do Eu»: «it is well known how in circumstances like these the self splits up and one self is eager and dissatisfied and the other stern and philosophical» (*DM, Evening Over Sussex*, 12). Neste ensaio, vamos gradualmente assistindo a uma desmultiplicação interna do Eu (em diferentes Eus) que resulta do confronto com um momento específico que se abre a diferentes interpretações possíveis:

While these two selves then held a colloquy about the wise course to adopt in the presence of beauty, I (a third party now declared itself) said to myself, how happy they were to enjoy so simple an occupation. [...]; Then suddenly a fourth self (a self which lies in ambush, apparently dormant, and jumps upon one anawares. Its remarks are often entirely disconnected with what has been happening, but must be attended to because of their very abruptness). (*DM, Evening Over Sussex*, 12-13).

Percebemos assim que existe no Eu um conflito interno de perspectivas que, apesar de diferentes entre si, não se anulam umas às outras, antes se envolvem confusamente umas nas outras, representando diferentes possibilidades perante um mesmo quadro de apresentação. Por outras palavras, o «território da identidade do Eu» não é «habitado» por «uma perspectiva», é antes um «lugar» ocupado por diferentes perspectivas que se encontram em permanente confronto. Isto é algo que se percebe bem quando, por exemplo, Susan diz «eu amo e odeio»: «‘I love,’ said Susan, ‘and I hate. I desire one thing only. My eyes are hard. [...] Though my mother still knits white socks for me and hems pinafores and I am a child, I love and I hate.’» (*W*, 10)<sup>125</sup>. Susan não diz «eu amo umas coisas e odeio outras». Susan diz que deseja apenas uma coisa e é

---

125 V. Woolf parece estar a fazer uma referência ao famoso verso de Catulo do *Carmen* 85: «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior». Cf. Green, P. M., (ed.), *The Poems of Catullus*, University of California Press, Berkeley, 2005.

isso que faz que a Susan que ama e a Susan que odeia sejam uma e a mesma. Ou melhor, é isso que faz que «amor» e «ódio» sejam dois rostos não apenas diferentes mas contrários e que, apesar disso, co-habitem simultaneamente.

#### 8.4 O Eu que resume

Mas, se o Eu consiste numa multiplicidade interna de diferentes *Eus*, o problema agora é determinar: como se encontra organizada essa multiplicidade? Como diz Neville: «I do not know myself sometimes, or how to measure and name and count out the grains that make me what I am» (*W*, 61). O que importa, pois, perceber é se existe ou não um Eu que «resuma» todos os Eus que o compõem, i.e., se existe, por assim dizer, um Eu que, tal como Rhoda diz, «possa perceber tudo a partir de uma altura suficientemente elevada»<sup>126</sup>. Em *Evening Over Sussex*, após ter sido referido o modo como o Eu se desmultiplica internamente em vários Eus, V. Woolf procura dar conta de um movimento inverso de, se assim se pode dizer, *convocação* das diferenças à presença de um Eu: «I summoned them together. “Now,” I said, “comes the season of making up our accounts. Now we have got to collect ourselves; we have got to be one self» (*DM, Evening Over Sussex*, 13)<sup>127</sup>. O problema é: pode esse Eu ser encontrado?

Note-se que a pergunta «quem sou Eu?», apesar de se manter a mesma desde o início, foi sofrendo modificações quanto à forma de compreensão do «lugar onde» a sua

---

<sup>126</sup> Cf. *W*, 177 «If we could mount together, if we could perceive from a sufficient height,' said Rhoda, 'if we could remain untouched without any support – but you, disturbed by faint clapping sounds of praise and laughter, and I, resenting compromise and right and wrong on human lips, trust only in solitude and the violence of death and thus are divided.» O que está aqui em causa, mais uma vez, é, precisamente, a referência a um ponto de vista cimeiro a partir do qual se possa assistir à *batalha* sem estar a participar nela. A este respeito cf. Supra §6.3, p.68. Ora, o que acontece, segundo Rhoda, é que, pelo facto que marca a nossa não-indiferença às coisas, encontramos-nos sempre já *atravessados* no meio da «batalha» e, por isso, sujeitos a estas forças agonísticas internas que nos impedem de alcançar uma posição «cimeira» ou «neutra» do Eu. Como nota Mark Hussey em *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Ohio State University Press, 1986, p.22 «If there is a unique self to be identified – a 'summing-up' of the person – it must be separated from its intervolvement with the world. However, such an operation may well lead to nothing».

<sup>127</sup> A este respeito, cf. também, por exemplo, *DM, Street Haunting: A London Adventure*, 24 «Is the true self this which stands on the pavement in January, or that which bends over the balcony in June? Am I here, or am I there? Or is the true self neither this nor that, neither here nor there, but something so varied and wandering that it is only when we give the rein to its wishes and let it take its way unimpeded that we are indeed ourselves? Circumstances compel unity; for convenience sake a man must be a whole. The good citizen when he opens his door in the evening must be banker, golfer, husband, father; not a nomad wandering the desert, a mystic staring at the sky, a debauchee in the slums of San Francisco, a soldier heading a revolution, a pariah howling with scepticism and solitude».

resposta pode ser procurada. Neste momento, aquilo que sabemos é que o Eu é composto por uma multiplicidade interna de Eus que correspondem, todos eles, a possibilidades expressivas de si mesmo. Assim, sabemos que é «em si» que o Eu se pode procurar, porém não nos podemos esquecer de que este «em si» consiste, precisamente, em diferentes fragmentos de significado que resultam da forma como ele se *atravessa* nos Outros. Tendo isto em consideração, que é que acontece quando o Eu se procura a si mesmo «dentro» si?

But a second of introspection had the alarming result of showing him that his mind, when looked at from within, was no longer familiar ground. He felt, that is to say, what he had never consciously felt before; he was revealed to himself as other than he was wont to think him; he was afloat upon a sea of unknown and tumultuous possibilities. (*ND*, 303)

O que acontece é precisamente o contacto com a indeterminação que resulta da «multiplicidade tumultuosa e desconhecida de possibilidades» de si. O que conduz, consequentemente, tal como é exposto em *Orlando*, ao facto de o Eu se ver a «chamar por si» no «meio de si»:

So Orlando, at the turn by the barn, called ‘Orlando?’ with a note of interrogation in her voice and waited. Orlando did not come.

‘All right then,’ Orlando said, with the good humour people practise on these occasions; and tried another. For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand. Choosing then, only those selves we have found room for, Orlando may now have called on the boy who cut the nigger’s head down; the boy who strung it up again; the boy who sat on the hill; the boy who saw the poet; the boy who handed the Queen the bowl of rose water; or she may have called upon the young man who fell in love with Sasha; or upon the Courtier; or upon the Ambassador; or upon the Soldier; or upon the Traveller; or she may have wanted the woman to come to her; the Gipsy; the Fine Lady; the Hermit; the girl in love with life; the Patroness of Letters; the woman who called Mar (meaning hot baths and evening fires) or Shelmerdine (meaning crocuses in autumn woods) or Bonthrop (meaning the death we die daily) or all three together—which meant more things than we have space to write out—all were different and she may have called upon any one of them. (*O*, 294-295)<sup>128</sup>

---

128 A mesma ideia encontra-se presente num passo de Bernard em *The Waves*: «But now let me ask the final question, as I sit over this grey fire, with its naked promontories of black coal, which of these people am I? It depends so much upon the room. When I say to myself, “Bernard”, who comes?» (*W*, 60).



Apesar de V. Woolf não ser clara quanto à possibilidade de encontro de um Eu que resuma todos os outros Eus (um Eu que «integre»), há algo que parece claro: a sua existência. De tal modo que o que acontece é o Eu lidar consigo mesmo na segunda pessoa, como um *Tu* que, apesar de desconhecido (pois o Outro é sempre um desconhecido), se encontra de cada vez presente e que não deixa de aparecer quando é chamado:

But you understand, YOU, my self, who always comes at a call (that would be a harrowing experience to call and for no one to come; that would make the midnight hollow, and explains the expression of old men in clubs – they have given up calling for a self who does not come), you understand that I am only superficially represented by what I was saying tonight. Underneath, and, at the moment when I am most disparate, I am also integrated. (*W*, 57)

### §9 Identidade atravessada no tempo

A tentativa de circunscrição (e consequente definição) do «território» da identidade conduz-nos, agora, à consideração de uma outra determinação ou propriedade que é constitutiva e, por isso, fundamental – a *temporalidade*. Assim, para podermos traçar os limites ou as «fronteiras temporais» do «território» da identidade, é necessário compreender, por um lado, o modo como a identidade se encontra presente no tempo e, por outro lado, o modo como o tempo se encontra presente na identidade. Quer dizer, o fenómeno da *temporalidade da identidade* não diz respeito apenas ao facto de a identidade *estar* no tempo (i.e., encontrar-se, como tudo o mais, *no* tempo), mas também ao facto de, como veremos, a própria identidade *ser* tempo. Para além deste aspecto estrutural da identidade – *estar no tempo* e *ser tempo* –, caracteriza-a ainda o facto de se *relacionar com o tempo*. Ou, mais precisamente, existe uma relação de não-indiferença da identidade relativamente àquilo em que ela *é/está*. Neste sentido, o que se procurará em seguida analisar são as diferentes formas em que se constitui, por assim dizer, o fenómeno de *atravessamento da identidade no tempo*.

Este é um problema que está longe de ser simples. Desde logo, porque o que está em causa na consideração do tempo é também um problema de *identidade e diferença*. E isto percebe-se a partir do seguinte: em abstracto, a noção de tempo remete para uma

ideia de *movimento* em que o que está em causa é uma *mudança* ou *passagem*, i.e., aquilo que *estava* ou *era* deixa de *estar* ou deixa de *ser* para dar lugar a algo de outro. Como tal, o tempo implica uma *alteração*. Essa *alteração* é susceptível de se manifestar de diferentes modos – pode ser visível, exterior, espacial ou, pelo contrário, não ser visível, ser interior e não implicar necessariamente qualquer tipo de deslocação espacial. Mas, independentemente do modo como se expressa a *alteração*, aquilo que parece ser evidente é que não conseguimos pensar o tempo sem ter implícita uma qualquer forma de referência a ela (à *alteração*). E é na base desta noção que surge o problema de *identidade e diferença*. Pois, para que seja possível falar em *alteração*, o nosso ponto de vista tem necessidade de fazer uso da representação de «algo» que se constitua como o «suporte» dessa mesma *alteração* (e que se reconheça, portanto, como sendo «aquilo» ou «aquele» que sofreu essa *alteração*). Por outras palavras, só existe *alteração*, se se reconhecer que há «algo» que *permanece* como «sujeito» disso onde a *alteração* se dá – que permanece, de certa forma, o *mesmo*, apesar de ser o *mesmo* de forma *diferente* (em virtude da alteração sofrida).

Ao considerarmos o «território» da identidade, a partir da apresentação que naturalmente temos da sua estrutura temporal, aquilo que de imediato verificamos é, por assim dizer, a sua natureza ambígua. Por um lado, a identidade «prolonga-se» no tempo, mas, por outro lado, ela «modifica-se» nele. Ou seja, o «território» temporal da identidade possui a peculiar característica de *permanente alteração de si*. A peculiaridade desta característica encontra-se no facto de, paradoxalmente, sermos forçados a reconhecer que a *alteração* de si consiste, em certa medida, numa *permanência* de si. Por outras palavras, isto corresponde ao seguinte: em diferentes momentos do tempo a *mesma* identidade é *diferente* (sendo que, e isto é determinante, é *diferente*, sem deixar de ser a *mesma*).

A partir desta aporia, desenvolve-se todo um complexo de problemas relativos à apresentação temporal da identidade. Esses problemas complicam-se pelo facto de se reconhecer que o *tecido temporal da identidade* é, na verdade, composto por uma multiplicidade de «fios temporais» (de naturezas diferentes) que, como veremos, se «entretecem» confusamente entre si. Deste *confuso enleamento de diferentes tempos* resulta uma dificuldade de marcação dos limites temporais que fazem parte do

«território» da identidade<sup>129</sup>. Neste sentido, o que nos importa agora, tendo em conta a clarificação daquilo que se acha implicado na *temporalidade humana*, é tentar «desfiar» (de modo a compreender) esta complexa «teia» de «fios temporais» que se encontram presentes na constituição do «território» da identidade.

I feel myself woven in and out of the long summers and winters that have made the corn flow and have frozen the streams. I am not a single and passing being. My life is not a moment's bright spark like that on the surface of a diamond. I go beneath ground tortuously, as if a warder carried a lamp from cell to cell. My destiny has been that I remember and must weave together, must plait into one cable the many threads, the thin, the thick, the broken, the enduring of our long history, of our tumultuous and varied day. (*W*, 155)

Importa ainda referir que o problema do tempo, na sua relação ao problema da identidade, é transversal ao *corpus woolfiano*. É um problema que se encontra presente nas suas obras, quer de modo explícito quer de modo implícito, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto no que diz respeito à forma (que se manifesta no modo como se acha construída a própria narrativa)<sup>130</sup>. No entanto, embora a consideração do tempo

---

129 Assinale-se, de passagem, um aspecto que terá de ser considerado um pouco mais detidamente na continuação: a forma como a temporalidade significa como que uma extensão e multiplicação de tudo aquilo que vimos nas análises precedentes. Todos os aspectos anteriormente considerados poderiam ter lugar num único instante ou numa duração muito breve. Por outras palavras, toda a multiplicidade de cruzamentos não-territoriais que percorremos (e toda a amplitude de que se revestem) caberia num mesmo tempo ou num tempo breve. Mas a extensão temporal significa como que uma multiplicação dessa amplitude – de certo modo análoga ao trânsito de uma multiplicidade bidimensional para uma multiplicidade tridimensional. Como se no instante coubesse toda a multiplicidade bidimensional do «mundo» e esta sofresse uma extraordinária ampliação, se assim se pode dizer, no mundo de mundos a que a sucessão temporal corresponde.

130 De modo consensual, *Jacob's Room* é considerada, pelos críticos, a obra a partir da qual o problema do «tempo» assume a forma de uma preocupação central na composição estrutural da narrativa. Quer dizer, em *Jacob's Room*, há uma preocupação, por parte de V. Woolf, quanto ao modo como a narrativa reflecte, na sua estrutura (e não apenas na sua forma), uma peculiar forma de relação do ponto de vista ao tempo. Nesta obra, V. Woolf começa por «romper» com os padrões tradicionais que se fixam numa apresentação linear do tempo. De tal modo que se torna visível o contraste entre, por um lado, a apresentação do tempo enquanto «sucessão linear» que marca os acontecimentos (que os encadeia uns nos outros) e, por outro lado, a apresentação fragmentada e confusa do tempo que as personagens têm na relação que estabelecem com ele. Ou seja, em *Jacob's Room* V. Woolf começa a pôr em evidência (ao nível da organização da própria narrativa) o contraste entre o modo como o tempo (objectiva e linearmente) se «desenrola» fora de nós (ou como nós representamos que o tempo se «desenrola» fora de nós) e o modo como a nossa apresentação do tempo (subjectiva e fragmentada) o faz «desenrolar-se» em nós. Todas as obras seguintes, apesar de variarem entre si quanto ao modo como expressam este problema, não deixam de manifestar a preocupação de V. Woolf em encontrar, de cada vez, uma forma que melhor se adegue a exercer esta função.

Em traços muito gerais, podemos desde já identificar o modo como se reflecte, pelo menos superficialmente, a importância da presença do tempo nas obras de V. Woolf. Encontramos, por exemplo, *The Hours* como título provisório para *Mrs Dalloway*; *Time Passes* como título do capítulo intermédio de *To the Lighthouse*; *The Years* (que acompanha diferentes gerações de uma mesma família); *Between the*

seja uma preocupação estrutural e essencial na narrativa woolfiana, não podemos dizer que V. Woolf tenha, por assim dizer, uma única visão ou concepção do tempo. Na verdade, mais do que excluir possibilidades, aquilo a que assistimos é a uma permanente exploração de diferentes «vias» que se adequem a expressar as diferentes formas a partir das quais a identidade se relaciona ao fenómeno do tempo. E, como se verá, isto não significa apenas uma idiossincrasia do modo de escrever (da técnica narrativa, etc.) de Woolf, mas algo de decisivo para a compreensão do próprio fenómeno da temporalidade (e da constelação de fenómenos que constitui a temporalidade).

### 9.1 O tempo como movimento objectivo

O primeiro aspecto a ser considerado, nesta tentativa de compreensão e delimitação daquilo a que corresponde o «território» da identidade (entenda-se, o «território» da identidade do Eu) enquanto acontecimento temporal, deve ser, pois, aquele que diz respeito ao modo como habitualmente a noção de tempo é por nós entendida.

Naturalmente, o tempo tende a ser compreendido como uma *sucessão de momentos diferentes*. Tais momentos encontram-se, por assim dizer, associados a acontecimentos que se ligam e encadeiam uns nos outros. De tal forma que existe, no nosso ponto de vista, o reconhecimento de uma «ordem» das coisas no tempo. Quer dizer, reconhecemos que o tempo «liga de forma ordenada» os diferentes acontecimentos (e, isto, independentemente de nós podermos entender ou não essa mesma «ordem», quer dizer, independentemente de podermos identificar ou compreender aquilo que liga os acontecimentos uns aos outros). Neste sentido, podemos então dizer que existe no nosso ponto de vista uma forma de evidência (que é natural) quanto àquilo que o tempo é – uma *sucessão de momentos diferentes*.

É com frequência que encontrarmos nas obras de V. Woolf referências a esta forma de compreensão natural da passagem do tempo – seja no que diz respeito à passagem dos dias: «day after day, week after week, month after month, year after year»

---

*Acts* (cujo tema central passa pela representação do tempo histórico); *The Waves* onde encontramos simultaneamente duas apresentações diferentes do tempo – o tempo dos interlúdios (que diz respeito à passagem de um só dia) e o tempo da narrativa propriamente dita (que acompanha as personagens desde a sua tenra idade até à velhice e morte), etc.

(*O*, 94); ao decurso das estações: «summer and winter and spring; and spring and winter again» (*BA*, 112); ou à sucessão marcada pelos ponteiros do relógio: «This great clock, yellow-faced, which ticks and ticks» (*W*, 13). Em qualquer dos casos, o tempo do relógio ou do calendário ilustra, por excelência, esta forma de compreensão da *marcação objectiva do tempo*. Mas que significa, ao certo, esta *marcação objectiva do tempo*?

Antes de mais, importa perceber que, para que o ponto de vista (como o de cada um de nós) possa «orientar-se» na realidade – i.e., para que possa estabelecer uma relação de *sucessão* entre os diferentes acontecimentos (o que vem antes e o que vem depois), para que possa compreender a «ordem» que liga as coisas (i.e., a relação de causalidade entre elas) –, é necessário que crie um esquema de referência a partir do qual tudo o mais apareça como ocupando um «lugar» ou «momento» preciso dele. O tempo «objectivo» aparece assim como um esquema global no qual tudo o que acontece ocupa uma determinada «posição temporal» (mais ou menos extensa), a partir da qual se relaciona a tudo o mais (o que foi, o que é e o que será). Neste sentido, V. Woolf descreve o tempo objectivo como uma espécie de «autoridade absoluta» a que tudo se encontra submetido (pois, nada parece existir, para o ponto de vista humano, que possa escapar ao domínio do tempo assim compreendido). Em *Mrs Dalloway*, referindo-se ao Big Ben, V. Woolf ilustra este aspecto ao descrever o tempo como uma espécie de soberano que subjuga e governa tudo e todos à sua «ordem»: «counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion» (*MD*, 112). O tempo objectivo (o tempo do relógio) desempenha, portanto, um papel não apenas de «governador», mas também de «regulador» (com «sentido de proporção»):

The stroke of the clock even was muffled; as if intoned by somebody reverent from a pulpit; as if generations of learned men heard the last hour go rolling through their ranks and issued it, already smooth and time-worn, with their blessing, for the use of the living. (*JR*, 57)

Importa, no entanto, precisar melhor em que é que consiste esta «objectividade» do tempo. Por «objectividade» entende-se aqui o carácter, por assim dizer, «instrumental» que visa ordenar ou organizar a própria *sucessão*. O movimento do tempo objectivo tem uma natureza, se assim se pode dizer, «mecânica»: «Chuff, chuff,

chuff went the machine. Time was passing» (BA, 135 ); «Tick, tick, tick, the machine continued. Time was passing» (BA, 138). Por outro lado, por «objectividade» entende-se também o carácter «público» do tempo. Pois, enquanto «soberano», o tempo envolve tudo e todos exteriormente. Por sua vez, V. Woolf procura mostrar que esta «exterioridade» do tempo em relação àqueles que «governa» é correlativa de uma «indiferença» e, consequentemente, de uma «insensibilidade» àqueles que por ele são governados: «The sound of Big Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that.» (MD, 52). No entanto, se o tempo é indiferente a nós, nós não o somos ao tempo. Em virtude do fenómeno de não-indiferença que, como vimos, caracteriza a nossa relação a tudo, nós não somos, nem indiferentes ao tempo (antes cuidamos da nossa relação com o tempo e somos, em grande parte, tal cuidado), nem tão-pouco indiferentes à alegada indiferença do tempo a nós. De sorte que vemos nesta *indiferença* do tempo a nós (e na ditadura do tempo, a que estamos sujeitos) uma marca da sua crueldade: «Suddenly, with an awful and ominous voice, a voice full of horror and alarm which raised every hair of anguish in Orlando's soul, St Paul's struck the first stroke of midnight. Four times more it struck remorselessly.» (O, 58)<sup>131</sup>.

No entanto, embora se perceba que a *sucessão* do tempo tenha que ver com um carácter irrevogável e in anulável da sua natureza – «Big Ben was beginning to strike, first the warning, musical; then the hour, irrevocable» (MD, 128) –, percebe-se também, a partir do que anteriormente se disse, que o que está em causa é a indespeditibilidade

---

131 A segunda parte de *To the Lighthouse*, que tem por título *Time Passes*, procura mostrar, precisamente, este carácter insensível da passagem do tempo que, em certa medida, «engole» aquilo e aqueles por onde passa. Nesta parte da obra, assistimos, simultaneamente, à ruína que a passagem do tempo opera numa casa abandonada e naqueles que outrora a habitaram; ruína essa que é acompanhada por uma espécie de descrição da insensibilidade da natureza que «apaga» os traços daquilo que outrora foi: «What power could now prevent the fertility, the insensibility of nature?» (TL, 150). Posteriormente, aquando da análise da relação presença/ausência, voltaremos a este ponto. Por agora, o que nos importa vincar é a insensibilidade da natureza, que avança pela casa em ruínas, como se o tempo fosse o próprio responsável pelo «cair no esquecimento», i.e., como se o tempo, na sua obrigação de *passar*, fosse responsável pelo desaparecimento daquilo que foi (e, daí, o ser considerado insensível). Cf. também TL, 151 «For now had come that moment, that hesitation when dawn trembles and night pauses, when if a feather alight in the scale it will be weighed down. One feather, and the house, sinking, falling, would have turned and pitched downwards to the depths of darkness. In the ruined room, picnickers would have lit their kettles; lovers sought shelter there, lying on the bare boards; and the shepherd stored his dinner on the bricks, and the tramp slept with his coat round him to ward off the cold. Then the roof would have fallen; briars and hemlocks would have blotted out path, step and window; would have grown, unequally but lustily over the mound, until some trespasser, losing his way, could have told only by a red-hot poker among the nettles, or a scrap of china in the hemlock, that here once some one had lived; there had been a house».

desta representação do tempo no nosso ponto de vista. Ou seja, o aspecto «mecânico» do tempo, que o torna (aos nossos olhos) *irrevogável, indiferente e cruel*, é algo que pertence à natureza do nosso próprio ponto de vista, que se reconhece a si mesmo como encontrando-se «preso» a ele (ao tempo objectivo) e, por assim dizer, à «engrenagem» da sua *passagem*. Ora, para tornar um pouco mais claro o modo como se acha compreendida esta *passagem mecânica do tempo* (e o modo como nos encontramos «presos» nela), aquilo que temos de analisar é a relação que os diferentes momentos do tempo, na sua *sucessão*, estabelecem entre si. Como tal, aquilo que temos de começar por investigar é a natureza dos próprios *momentos*.

O que desde logo se percebe é que os diferentes momentos consistem em «delimitações internas» do tempo objectivo. Quer dizer, o tempo objectivo como que se *divide internamente numa multiplicidade indefinida de momentos* e passa pela diferença que há entre eles. Esta marcação diferenciada dos momentos isola-os uns dos outros, tornando-os «exteriores» e «independentes» uns dos outros. Cada momento constitui-se assim como uma espécie de «região autónoma» do tempo, i.e., ganha uma espécie de «corpo próprio» que o «separa», «isola» e «arranca» de todos os outros momentos que fazem parte da *sucessão* em que ele próprio se enquadra. Assim, podemos dizer que o *movimento* do tempo objectivo (num determinado «segmento» de tempo) é composto pela totalidade de momentos (mais ou menos breves) que nele se podem encontrar. Por outras palavras, o tempo objectivo é *divisível*. Mas quais as consequências que advêm desta *divisibilidade do tempo objectivo*?

Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion, until the mound of time was so far diminished that a commercial clock, suspended above a shop in Oxford Street, announced, genially and fraternally, as if it were a pleasure to Messrs. Rigby and Lowndes to give the information gratis, that it was half-past one. (*MD*, 112)

Os *cortes* introduzidos no tempo objectivo, de que o relógio é imagem, *dividem e subdividem* o próprio *movimento*: «the church clock divided time into quarters» (*JR*, 183). Desta forma, à semelhança daquilo que acontece com a ampliação do tecido da apresentação espacial da identidade das coisas, onde se descobrem *diferenças* no interior de uma mesma *identidade*, o mesmo se passa com a apresentação temporal

objectiva de um determinado momento. Quer dizer, a *divisibilidade* objectiva do tempo revela que um determinado momento (independentemente da sua «extensão») é passível de conter, em si mesmo, uma multiplicidade de outros momentos. De tal forma que é possível continuar a *subdividir* (indefinidamente) cada momento em momentos ainda mais pequenos ou breves<sup>132</sup>. Essa *subdivisão*, que revela momentos dentro de momentos, é, ao mesmo tempo, responsável pela criação de «exterioridade» entre os diferentes momentos que fazem parte, por assim dizer, de um mesmo movimento temporal. Mas isto tem uma razão de ser. E a razão de ser está no facto de que, para nos orientarmos no tempo, como refere Bergson, é necessário criar «pontos de apoio» nele – ou seja, é necessário fazer esta «abstracção» e «solidificação» de diferentes momentos que sirvam de «pontos de apoio» ou «pontos de referência» para fixar logicamente os esquemas da nossa acção:

Espace homogène et temps homogène ne sont donc ni des propriétés des choses, ni des conditions essentielles de notre faculté de les connaître : ils expriment, sous une forme abstraite, le double travail de solidification et de division que nous faisons subir à la continuité mouvante du réel pour nous y assurer des points d'appui, pour nous y fixer des centres d'opération, les schèmes de notre *action* sur la matière.<sup>133</sup>

Todavia, como mostra Bergson, aquilo que diferencia os momentos entre si (enquanto momentos objectivos) é o facto de consistirem em meras formas abstractas de repetição homogénea do mesmo. Ou seja, os diferentes momentos temporais objectivos são diferentes apenas em número, pois, na verdade, em abstracto eles têm uma natureza homogénea. Mas esta forma de consideração do tempo (que é aquela que tende a vigorar naturalmente no nosso ponto de vista), longe de ser simples, acaba por ser, ela mesma, reveladora de certos problemas que se levantam a respeito da compreensão do próprio *movimento do tempo*. Problemas esses que, se não forem analisados, acabam por afastar-nos de uma verdadeira compreensão daquilo que está aqui em causa. Como tal, importa agora pôr em foco, a partir do que ficou exposto, dois problemas considerados essenciais: a *linearidade do tempo* e a *espacialização do tempo*.

Tendo em conta que o tempo objectivo surge como uma forma de «orientação»

---

132 Note-se, no entanto, que no regime de apresentação normal que temos do tempo esta *subdivisão indefinida* é contra-intuitiva. Ou seja, a divisão do tempo é aceitável até determinados limites – que são os limites, precisamente, daquilo que, como veremos, permite uma orientação da nossa acção.

133 Cf. Bergson, H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p.237.



do nosso ponto de vista na compreensão lógica da própria *sucessão temporal*, importa perceber como é que se dá essa mesma *sucessão*. E aquilo que, desde logo, aparece como evidente é a compreensão do tempo como uma espécie de «linha». Ou seja, a *sucessão dos diferentes momentos* corresponde, na nossa representação do tempo objectivo, a uma «linha». Essa «linha» é composta por uma relação de contiguidade entre os diferentes momentos. Apesar de estes serem «exteriores» uns aos outros, eles são contíguos entre si, de tal forma que existe entre eles uma espécie de «solidariedade» que os liga de forma ordenada sem que, contudo, se confundam. De resto, esta *concepção linear do tempo* é aquilo que nos permite representar o passado, o presente e o futuro<sup>134</sup>. Na verdade, o que está em causa na *linearidade do tempo* é a ideia de uma *trajectória*. O *movimento* é visto como um conjunto de diferentes etapas que se sucedem, podendo sempre ser encontrada, tendo em conta a *subdivisão* de que se falou, uma etapa intermédia entre dois «pontos» dessa «linha» ou *trajectória*.

No entanto, esta concepção do tempo, que «solidifica» os diferentes momentos, que lhes dá um «corpo próprio», é reveladora, ao mesmo tempo, da natureza efémera desses momentos. Pois, em virtude da própria *sucessão*, cada momento tem de «desaparecer» para dar lugar ao momento seguinte. Neste sentido, V. Woolf procura mostrar a natureza simultaneamente «sólida» e «imaterial» do tempo, dando a entender a permanente «materialização» e «desmaterialização» dos momentos. Ao longo de *Mrs*

134 Segundo V. Woolf, esta concepção do *movimento linear* do tempo tem associado a ela um *movimento cíclico*. Isto significa que o movimento linear tem implícita uma qualquer forma de *repetição*. As horas dão lugar aos dias, os dias às semanas, as semanas aos meses, os meses aos anos, etc. Mas, dentro de cada uma destas divisões, existe uma série de subdivisões que são cíclicas – o ciclo de um dia corresponde à repetição de vinte e quatro horas, o ciclo de uma hora corresponde à repetição de sessenta minutos, etc. Esta *sucessão e repetição «mecânica»* do encadeamento dos momentos uns nos outros é correlativa – e é este o ponto importante que V. Woolf procura pôr em evidência – de uma «mecânica» da acção do próprio Eu: «Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. Each spreads the same ripple of wellbeing, repeats the same curve of rhythm» (*W*, 201). Importa, no entanto, referir o modo como a «mecânica» está associada à «repetição». O que V. Woolf nos diz a este respeito é que esta necessidade permanente de fazer algo é acompanhada por uma «segurança» dada pela «precisão mecânica» do «hábito» (i.e., o hábito como forma de repetição do mesmo): «‘And time,’ said Bernard, ‘lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its drop. Last week, as I stood shaving, the drop fell. I, standing with my razor in my hand, became suddenly aware of the merely habitual nature of my action (this is the drop forming) and congratulated my hands, ironically, for keeping at it. Shave, shave, shave, I said. Go on shaving. The drop fell.» (*W*, 141). Note-se, aliás, que para reforçar este carácter de «repetição», que associa a *linearidade* à *circularidade*, V. Woolf repete estas mesmas expressões que, só por si, já procuram descrever esta relação: «Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday, Tuesday. Each spreads the same ripple. The being grows rings, like a tree» (*W*, 217); cf. também «Tuesday follows Monday; then comes Wednesday. The mind grows rings; the identity becomes robust; pain is absorbed in growth. Opening and shutting, shutting and opening, with increasing hum and sturdiness, the haste and fever of youth are drawn into service until the whole being seems to expand in and out like the mainspring of a clock. How fast the stream flows from January to December!» (*W*, 198).

*Dalloway*, referindo-se às batidas do relógio, V. Woolf repete várias vezes a expressão «os círculos de chumbo dissolveram-se no ar»:

Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. (*MD*, 4); The sound of Big Ben striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air.) (*MD*, 52); It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls [...] (The leaden circles dissolved in the air). (*MD*, 103); The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. (*MD*, 204).

Esta expressão procura ilustrar, precisamente, a ideia do momento presente (aquele que de cada vez existe, que está aí) como um corpo que tem «peso». Mas, por outro lado, procura também mostrar que o presente se encontra sempre já num processo de «dissolução», de desaparecimento<sup>135</sup>.

Partindo desta *concepção linear do tempo*, aquilo que agora interessa perceber é a relação que o tempo, assim entendido, estabelece com a *sucessão* que caracteriza o movimento temporal da vida humana. Podemos então dizer que o «território» temporal da identidade do Eu, no seu aspecto «objectivo», corresponde ao percurso ou *trajecto* percorrido desde o momento em que se nasce até ao momento em que se morre. O que caracteriza este *trajecto* é a procissão ordenada dos dias que se sucedem uns aos outros e que, por assim dizer, me «arrastam» com eles. Todavia, o mais importante deste processo não está propriamente na mera compreensão de que é assim que sucede. Está antes na compreensão de que a vida se vive a si mesma, maioritariamente, embalada por este movimento «mecânico» do tempo. Tudo isto de tal modo que este movimento «mecânico», por ser «ordenado», tem algo de «prazenteiro» – ou seja, tal como refere Bernard, o *movimento da vida* é, na sua «mecanicidade», «satisfatório»<sup>136</sup>:

Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory. Take the ordinary man in good

135 Note-se, mais uma vez, como a noção de tempo linear (a sucessão de batidas) se cruza com a noção de tempo circular (a forma da dissolução destas mesmas batidas).

136 Como veremos, esta «satisfação» no ser embalado de forma «mecânica» pela vida, tem que ver com uma certa «sonolência» ou «adormecimento» do próprio ponto de vista. De tal forma que este movimento «satisfatório» que nos transporta pode, inversamente, passar a ser visto como algo que nos «arrasta» irremediavelmente para a «tortura», cf. *HD Waves*, I, 155 «how once started the pulse will beat, day after day; how mounted like riders on a horse we are drawn on, without our knowing; life pursues, life carries us forward life steps (stands) implacably carrying us into the thick of torture and distaste, irrevocably ~~in~~ pitilessly & if we put our hands to our sides we feel its steady tramp its remorseless plodding on & on; & ~~they had~~ there is no escape (stopping it)».

health. He likes eating and sleeping. He likes the snuff of fresh air and walking at a brisk pace down the Strand. Or in the country there's a cock crowing on a gate; there's a foal galloping round a field. Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. Each spreads the same ripple of wellbeing, repeats the same curve of rhythm; covers fresh sand with a chill or ebbs a little slackly without. So the being grows rings; identity becomes robust. What was fiery and furtive like a fling of grain cast into the air and blown hither and thither by wild gusts of life from every quarter is now methodical and orderly and flung with a purpose – so it seems. (*W*, 201)

Este movimento da vida, no seu «desenrolar-se», dá azo a uma «história». Assim, as divisões do tempo objectivo servem para situar e enquadrar os acontecimentos factuais que fazem parte dela. De tal modo que podemos olhar para o «território» temporal da vida como uma espécie de «mapa» onde se identificam determinados acontecimentos que, por assim dizer, deram origem, de forma «lógica», a outros acontecimentos. É neste sentido que, em certa medida, podemos dizer que a nossa relação com o *tempo da vida* é semelhante àquela que se acha descrita pelo narrador em *Jacob's Room* quando se refere a Sandra como «um acrobata que salta de barra em barra»:

For sometimes she was restless, would pull out book after book and swing across the whole space of her life like an acrobat from bar to bar. She had had her moments. Meanwhile, the great clock on the landing ticked and Sandra would hear time accumulating, and ask herself, “What for? What for?”<sup>137</sup> (*JR*, 224)

Importa agora fazer entrar em cena o segundo aspecto a ter em consideração na análise do tempo objectivo – a *espacialização do tempo*. Tal como se podem identificar *diferentes posições no espaço*, assim também se podem identificar *diferentes posições no tempo*. Quer dizer, tal como podemos distribuir «corpos» no espaço, também podemos distribuir «momentos» no tempo e, desta forma, podemos medir a *distância*

---

137 Importa referir que, nesta passagem, se encontra já presente a referência a uma indeterminação daquilo para que o tempo conduz. Ou seja, independentemente de podermos compreender o modo como funciona a *passagem do tempo*, parece existir, segundo V. Woolf, uma indeterminação do «para quê» dessa *passagem*. Isto significa que apesar de toda a antecipação que possa existir relativamente ao que vai acontecer (pois estar «orientado» no tempo significa, em certa medida, a capacidade de prever – independentemente da margem de erro que possa existir nessa previsibilidade), ainda assim, essa mesma antecipação é como que «muda» relativamente ao «para quê». Naturalmente, nós fazemos *isto* para que *aquilo* tenha lugar. Todavia, o que aqui está em causa, quando o narrador diz «Sandra would hear time accumulating, and ask herself, “What for? What for?”» é o facto de mesmo a compreensão daquilo que conduz os acontecimentos uns os outros nada dizer ainda sobre o «para quê» desta corrente temporal à qual nos encontramos «presos» e que nos arrasta. Ou seja, essa compreensão nada diz sobre onde vai «desaguar», em última instância, o movimento da vida e daquilo que ela «transporta».

*temporal* que separa os momentos uns dos outros. Isto permite identificar «objectivamente», não apenas a «quantidade» de tempo que faz parte da composição de um determinado momento, mas também a «quantidade» de tempo que se encontra no intervalo entre dois momentos temporais diferentes. Partindo da consideração deste ponto, podemos facilmente compreender que a nossa representação do tempo objectivo é correlativa de uma espécie de «geografia do tempo».

Mas para podermos falar, com toda a propriedade, daquilo que está implicado numa «geografia do tempo», é necessário compreender a sua «espacialidade» num sentido mais amplo. Neste sentido, embora a «geografia do tempo» se encontre condicionada à *linearidade* da própria *sucessão*, a «objectividade» do seu carácter «público» (que implica que toda a multiplicidade das «consciências» esteja sujeita a ele) permite reconhecer, no seio da própria *sucessão*, uma componente, por assim dizer, «multilinear». Isto significa que o tempo objectivo é uma espécie de «linha abstracta», que envolve uma multiplicidade de linhas temporais «concretas» (a vida de cada um), as quais, apesar de diferentes, são simultâneas. Mais: na sua simultaneidade, elas cruzam-se entre si. Isto percebe-se facilmente, por exemplo, em *Mrs Dalloway*. Por um lado, o Big Ben marca a passagem do dia (a sua *sucessão linear*), mas, por outro lado, o Big Ben é também o elemento central que *espacializa* a narrativa e a partir do qual assistimos, simultaneamente, ao *movimento da vida* de diferentes personagens (que, num determinado momento, ora se cruzam, ora se afastam umas das outras). Resumindo, o tempo objectivo é, por assim dizer, a *sucessão* que contém em si a multiplicidade indefinida (mas simultânea) de todas as *sucessões*, i.e., de todas as vidas, que nele se «desdobram»<sup>138</sup>.

As análises de Bergson ao fenómeno do tempo permitem-nos compreender melhor o que está em causa nesta forma de *espacialização do tempo*<sup>139</sup>. E o que está em

---

138 Todavia, tal como Kumar faz questão de vincar, esta forma de organização do tempo objectivo em *Mrs Dalloway* tem um carácter meramente «superficial». Pois, na verdade, consiste apenas numa forma que permite ao narrador organizar de forma lógica a estrutura da própria narrativa. Comparando com o uso que V. Woolf faz do tempo objectivo na estrutura narrativa de *Jacob's Room*, Kumar diz o seguinte: «In *Jacob's Room* we are made to feel the impotence of calendar time in its attempt to superimpose an arbitrary pattern on the continuity of inner experience. Even the external phenomena of life are here shown as flowing in a qualitative succession of their own, regardless of the clock-cut "spaces of complete immobility" which seem to separate "each of the movements"». Cf. *Virginia Woolf and Bergson's Durée*, The Research Bulletin of the University of the Panjab, Vishveshvaranand Book Agency, Hoshiapur, 1957, p.6. Este aspecto, que relaciona o «tempo objectivo» com o «tempo subjectivo» será tema da nossa análise um pouco mais adiante.

139 Apesar de existirem afinidades entre a obra de Virginia Woolf e o pensamento de Bergson, não existe nenhuma referência que garanta que Virginia Woolf tenha tido algum contacto directo com a obra de

causa é, precisamente, uma atribuição ao tempo de categorias que pertencem ao espaço e que, por isso, segundo Bergson, não são suficientes para o definir: «L'idée d'une série réversible dans la durée, ou même simplement d'un certain *ordre* de succession dans le temps, implique donc elle-même la représentation de l'espace, et ne saurait être employée à le définir»<sup>140</sup>. A ideia de movimento, enquanto sucessão de diferentes «pontos», implica uma representação do espaço no qual se *desenha* linearmente um percurso (ou, como vimos, onde se desenham vários percursos que se cruzam entre si). No entanto, é de referir que a forma de representação espacial do tempo tem qualquer coisa de «fantasma». Porquanto, como refere Bergson, o *percurso* que «geograficamente» é traçado no mapa do tempo, diz respeito quer a um tempo que já não é quer a um tempo que ainda não é:

Si je parcours des yeux une route tracée sur la carte, rien ne m'empêche de rebrousser chemin et de chercher si elle bifurque par endroits. Mais le temps n'est pas une ligne sur laquelle on repasse. Certes, une fois qu'il est écoulé, nous avons le droit de nous en représenter les moments successifs comme extérieurs les uns aux autres, et de penser ainsi à une ligne qui traverse l'espace ; mais il demeurera entendu que cette ligne symbolise, non pas le temps qui s'écoule, mais le temps écoulé.<sup>141</sup>

Acontece porém, como procura mostrar Bergson, que esta representação espacial do movimento é, na verdade, incapaz de recuperar aquilo que é próprio do *movimento da*

---

Bergson. Pelo contrário. No ensaio *Virginia Woolf and Bergson's Durée*, Shiv. K. Kumar documenta-nos, por meio de fontes próximas de Virginia Woolf, aquilo que precisamente aqui se afirma, cf. p.1 «In a letter to the present author (dated August 12, 1952) Leonard Woolf categorically observed: "I don't think that Virginia Woolf ever read a word by Bergson or Karin Stephen's book, *The Misuse of Mind*." This view was also corroborated by Clive Bell in a letter to the author dated February 1, 1952: "I doubt whether Virginia Woolf ever opened a book by Bergson». Aquilo que nos importa aqui não é provar qualquer relação directa entre Virginia Woolf e Bergson. Todavia, é inegável a semelhança entre eles, quando se trata de considerar a questão temporal da identidade. Tome-se em consideração as palavras de Kumar quando procura dar conta da coincidência na consideração de certos aspectos (relativos ao fenómeno do tempo) que parece manifestar-se entre os dois autores. Op.cit., p.1 «The true explanation of the Bergsonian character of her novels lies in her being a manifestation, like many other contemporary novelists, of the *Zeitgeist*. Quite independently of any "influences," she was evolving a literary and philosophical outlook which has tempted many critics, not unsurprisingly, into assuming a direct relationship. In reality, if she strikes one as a typical Bergsonian novelist, it is because of the marked *parallelism* between her use of the stream of consciousness method and the durational flux». O que nos importa aqui perceber, ao analisar o fenómeno temporal do «território» da identidade do Eu, é apenas o modo como a leitura de Bergson pode clarificar aquilo que se encontra presente na narrativa woolfiana. A respeito deste *Zeitgeist* que Kumar refere, David Daiches fala da importância que Proust e Joyce tiveram em V. Woolf. Neste sentido, é fácil adivinhar a influência indirecta que Bergson, por meio de Proust e de Joyce, poderá ter desempenhado no pensamento woolfiano. A este respeito, cf. Daiches, op.cit., pp.55-56.

140 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.76.

141 op.cit., 136.

vida<sup>142</sup>. A pergunta é: porquê?

## 9.2 A indivisibilidade do movimento

Em *The Waves*, Bernard diz: «I will not let myself be made yet to accept the sequence of things» (*W*, 117). Que quererá Bernard dizer com isto?

A nossa leitura da *sucessão* das coisas no tempo é uma leitura superficial; é uma leitura que, tal como vimos, tem por objectivo compreender a «ordem» com que as próprias coisas (ou acontecimentos) se encadeiam umas nas outras. Todavia, esta «ordem», como Bernard procura mostrar, pode muito bem não passar de uma ilusão:

Time has given the arrangement another shake. [...] The true order of things – this is our perpetual illusion – is now apparent. Thus in a moment, in a drawing-room, our life adjusts itself to the majestic march of the day across the sky. (*W*, 209)

A nossa necessidade de «orientação», i.e., de compreensão da própria *sucessão*, leva-nos a criar uma «ordem aparente» para a perceber e justificar. Deste modo, é a própria *inteligência* que, segundo Bergson, na tentativa de compreender a própria *sucessão*, é responsável pela criação desta «ordem» nas coisas – uma «ordem» que, apesar de «lógica», é também, segundo ele, «aparente». Isto porque é a própria *inteligência* que, para criar os tais «pontos de apoio» de que falámos, acaba por criar *cortes* no movimento, i.e., acaba por «retalhar» o próprio movimento<sup>143</sup>. Assim, embora

---

142 Em *La pensée et le mouvant*, Bergson afirma mesmo que a espacialização do tempo é responsável por inúmeras dificuldades filosóficas. Dificuldades essas que deixariam de existir se se tivesse em conta a indivisibilidade do movimento: «pénétrons-nous de cette vérité, et nous verrons fondre et s'évaporer bon nombre d'énigmes philosophiques. Certains grands problèmes, comme celui de la substance, du changement, et de leur rapport, cesseront de se poser» Cf. Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.173.

143 Esta é a crítica que Bergson faz, por exemplo, aos paradoxos de Zenão, cf. *Matière et mémoire*, p.213 «Les arguments de Zénon d'Élée n'ont pas d'autre origine que cette illusion. Tous consistent à faire coïncider le temps et le mouvement avec la ligne qui les sous-tend, à leur attribuer les mêmes subdivisions, enfin à les traiter comme elle». Ou seja, o movimento entendido como uma sucessão de momentos exteriores uns aos outros, na verdade, não é um movimento, mas uma ilusão de movimento. Bergson compara também a divisibilidade do movimento à película de um filme, onde o movimento é produzido por uma sucessão de momentos (fotogramas) diferentes e imóveis. Cf. *La pensée et le mouvant*, pp.9-10 «Car c'est là ce que notre représentation habituelle du mouvement et du changement nous empêche de voir. Si le mouvement est une série de positions et le changement une série d'états, le temps est fait de parties distinctes et juxtaposées. Sans doute nous disons encore qu'elles se succèdent, mais cette succession est alors semblable à celle des images d'un film cinématographique : le film pourrait se dérouler dix fois, cent fois, mille fois plus vite sans que rien fût modifié à ce qu'il déroule ; s'il allait infiniment vite, si le déroulement (cette fois hors de l'appareil) devenait instantané, ce seraient

a decomposição do movimento seja indispensável ao nosso ponto de vista, aquilo que parece estar em causa é o facto de essa decomposição ter um carácter «artificial». O mesmo é dizer, qualquer *divisão* no movimento parece ser o resultado de uma operação «artificiosa» do nosso ponto de vista. Mas porquê?

But it is a mistake, this extreme precision, this orderly and military progress; a convenience, a lie. There is always deep below it, even when we arrive punctually at the appointed time with our white waistcoats and polite formalities, a rushing stream of broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sights – elm trees, willow trees, gardeners sweeping, women writing – that rise and sink even as we hand a lady down to dinner. While one straightens the fork so precisely on the tablecloth, a thousand faces mop and mow. There is nothing one can fish up in a spoon; nothing one can call an event. Yet it is alive too and deep, this stream. Immersed in it I would stop between one mouthful and the next, and look intently at a vase, perhaps with one red flower, while a reason struck me, a sudden revelation. Or I would say, walking along the Strand, “That’s the phrase I want”, as some beautiful, fabulous phantom bird, fish or cloud with fiery edges swam up to enclose once and for all some notion haunting me, after which on I trotted taking stock with renewed delight of ties and things in shop-windows. (*W*, 196-197)

São vários os aspectos que aqui há a analisar – e, de certo modo, todos têm que ver com a impossibilidade de «isolar» (ou como Bernard diz, de «fish up in a spoon») o que à primeira vista pode parecer isolável. Por um lado, há muito mais do que um fio de desenvolvimento ou uma série de acontecimentos claramente circunscrita. Há uma multiplicidade de elementos (que é de observar que são elementos de *significado*, portadores de *significações*, no sentido oportunamente referido) que emergem e voltam a desaparecer num outro (ou numa *multiplicidade* de outros) fluxo(s). De sorte que só ilusoriamente tudo se resume a uma sequência bem definida e ordenada. Mas, por outro lado, acresce ainda que este(s) outro(s) fios de desenvolvimento ou sucessão justamente não têm propriamente o carácter de fios de desenvolvimento ou sucessão. Com efeito, só no âmbito da experiência dos factos (naquele que podemos fazer corresponder muito grosseiramente ao campo das fixações da inteligência) há uma sucessão ordenada como aquela de que se falou. No plano dos *significados*, das reverberações de significado

encore les mêmes images. La succession ainsi entendue n’y ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement. Bref, le temps ainsi envisagé n’est qu’un espace idéal où l’on suppose alignés tous les événements passés, présents et futurs, avec, en outre, un empêchement pour eux de nous apparaître en bloc : le déroulement en durée serait cet inachèvement même, l’addition d’une quantité négative».

também há qualquer coisa como um fluxo, mas esse fluxo não corresponde a um fio de elementos circunscritos, definidos e definitivamente situáveis, corresponde antes a constelações confusas de elementos, em que não é fácil determinar a que lugar no tempo pertencem (muitas vezes pura e simplesmente não estão situados no tempo ou cruzam/fundem momentos do tempo muito diferentes).

Esta passagem de Bernard permite-nos perceber também que a *sucessão lógica das coisas*, aquela que identificamos como correspondendo ao percurso que «liga» um acontecimento a outro, só por si, deixa escapar toda uma série de outros factores determinantes que, a cada momento, interferem e influenciam a própria *sucessão*. Cada momento do tempo encontra-se, por assim dizer, «prenhe» de uma quantidade de factores que, apesar de não parecerem ter qualquer tipo de conexão lógica com o acontecimento que está a ter lugar, se impregnam nele e o influenciam. Assim, tal como refere Bernard, o simples momento em que se pega na mão de uma senhora para a levar a jantar, está como que «infectado» e «atravessado» por uma série confusa de elementos («a rushing stream of broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sights – elm trees, willow trees, gardeners sweeping, women writing») que, não sendo «dedutíveis» do próprio momento, o «assaltam», o «coloram» e, em certa medida, o «conduzem». O que isto significa é que a «ordem» que a *inteligência* tende a estabelecer para compreender a *sucessão* (a derivação lógica de uns acontecimentos a partir de outros) é «cega» para uma quantidade inexplicita de outros acontecimentos que são responsáveis por essa mesma «ligação»<sup>144</sup>.

Ora, o que isto nos permite compreender é que a própria *sucessão* se encontra, por assim dizer, subjugada a uma outra «ordem» que não a da mera *linearidade*. Ou seja, a compreensão do movimento que constitui o «território» temporal da identidade do Eu terá de implicar muito mais do que uma mera *sucessão linear de acontecimentos*. Mas que outra «ordem» pode estar aqui em causa?

O que quer que seja que corresponda a essa *ordem não linear* é algo que tem de ter em conta o facto de que todos os momentos, que fazem parte do «território» temporal da identidade do Eu, por muito dispersos que se encontrem uns em relação aos

---

144 O «momento», enquanto portador de uma multiplicidade de elementos implícitos que entram na composição do seu «rostro», será um tema a analisar mais pormenorizadamente na II parte. Por agora, o que nos interessa perceber é, simplesmente, a existência dessas componentes implícitas que interferem na própria «ordem» dos acontecimentos, sem que a *consciência* se aperceba delas (de sorte que não pode estar certa daquilo que verdadeiramente conduz os acontecimentos).



outros, têm uma qualquer forma de ligação entre si; uma ligação que está para lá da mera relação antes, agora e depois. Pois é esta outra «ordem» (ainda por explorar) que nos permite detectar a própria incongruência na *lógica do aparente*. Assim, a partir do momento em que se reconhece que a «ordem» com que o nosso ponto de vista habitualmente tende a explicar a *sucessão* é «aparente», pode acontecer, como no caso de Rhoda, o surgimento da incompreensão (e consequente desarticulação<sup>145</sup>) daquilo que «encadeia» os momentos uns nos outros.

‘If I could believe,’ said Rhoda, ‘that I should grow old in pursuit and change, I should be rid of my fear: nothing persists. One moment does not lead to another. [...] I cannot make one moment merge in the next. To me they are all violent, all separate; and if I fall under the shock of the leap of the moment you will be on me, tearing me to pieces. I have no end in view. I do not know how to run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and indivisible mass that you call life. (*W*, 97-98)<sup>146</sup>

O que nos importa agora analisar é o seguinte: a que é que corresponde «the whole and indivisible mass that you call life»? Para compreendermos o que está em causa nesta «massa indivisível a que se chama vida» é necessário começar por reformular a própria ideia de movimento. E, para tal, importa tomar como ponto de partida a seguinte afirmação de Bergson: «Nous nous représenterons tout changement, tout mouvement, comme absolument indivisibles»<sup>147</sup>. Esta *indivisibilidade do*

145 Fala-se aqui em desarticulação no sentido em que, para Rhoda, a incompreensão desse movimento a que ela se acha «presa», (o movimento da vida), é correlativa de um «sentir-se» fora dele. Volte-se a referir a passagem em que Rhoda diz que se encontra «fora do tempo», cf. *W*, 14-15 «The clock ticks. The two hands are convoys marching through a desert. The black bars on the clock face are green oases. The long hand has marched ahead to find water. The other, painfully stumbles among hot stones in the desert. It will die in the desert. The kitchen door slams. Wild dogs bark far away. Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop; which I now join – so – and seal up, and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, “Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!”».

146 Esta perspectiva de Rhoda só aparentemente entra em contradição com o que se afirmou anteriormente – a não possibilidade de «retalhar» o movimento da vida em momentos inteiramente distintos uns dos outros. Isto porque, apesar de Rhoda referir que, para ela, todos os momentos parecem «isolados» uns dos outros, na verdade, o que está a fazer é a levar ao limite a incompreensão da própria «organização» inteligível da realidade. Quer dizer, se a «ordem aparente» se caracteriza por uma análise e isolamento de uns momentos relativamente aos outros, na tentativa de compreensão daquilo que os «liga», aquilo a que Rhoda se está a referir é o facto de ela ficar «retida» nesses mesmos momentos. É como se Rhoda não compreendesse o movimento por, precisamente, ficar presa, de cada vez, no quadro de apresentação de um momento. Por isso, a passagem ao momento seguinte requer um «salto», i.e., um vazio no próprio movimento que a impede de compreender «the whole and indivisible mass that you call life».

147 Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.158.

*movimento* é, em certa medida, semelhante à *indivisibilidade da matéria* que, como vimos (sem pôr inteiramente em causa o *princípio de identidade*), constitui o «mundo» como um corpo no qual habitam *todos os corpos*. Mas antes de desenvolvermos em que consiste ao certo esta *indivisibilidade do movimento*, tome-se em consideração o seguinte excerto de *L'évolution créatrice*:

En réalité la vie est un mouvement, la matérialité est le mouvement inverse, et chacun de ces deux mouvements est simple, la matière qui forme un monde étant un flux indivisé, indivisée aussi étant la vie qui la traverse en y découpant des êtres vivants. De ces deux courants, le second contrarie le premier, mais le premier obtient tout de même quelque chose du second : il en résulte entre eux un *modus vivendi*, qui est précisément l'organisation. Cette organisation prend pour nos sens et pour notre intelligence la forme de parties entièrement extérieures à des parties dans le temps et dans l'espace. Non seulement nous fermons les yeux sur l'unité de l'élan qui, traversant les générations, relie les individus aux individus, les espèces aux espèces, et fait de la série entière des vivants une seule immense vague courant sur la matière, mais chaque individu lui-même nous apparaît comme un agrégat, agrégat de molécules et agrégat de faits. La raison s'en trouverait dans la structure de notre intelligence, qui est faite pour agir du dehors sur la matière et qui n'y arrive qu'en pratiquant, dans le flux du réel, des coupes instantanées dont chacune devient, dans sa fixité, indéfiniment décomposable.<sup>148</sup>

Bergson refere-se ao *movimento* como «une seule immense vague». Em *To the Lighthouse*, a imagem da «onda» aparece para descrever, precisamente, a *indivisibilidade do movimento da vida*: «How life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach» (*TL*, 53)<sup>149</sup>. A dificuldade está agora em saber em que é que consiste (e quais as implicações que daí advém) esta *indivisibilidade do movimento da vida*? Por outras palavras, se o tempo, tal como vimos, é movimento, de que modo podemos compreender, formalmente, este movimento indivisível (mas objectivo) da vida?

---

148 Bergson, H., *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, pp.250-251.

149 A imagem da vida como uma «onda» é central ao pensamento woolfiano. A «onda» serve para ilustrar diversos aspectos relativos à vida. Por exemplo, o movimento contínuo da vida (que é composto por uma multiplicidade interna de diferenças inseparáveis umas das outras); a relação de dependência do indivíduo (enquanto «onda») do mar (o mundo onde têm lugar outras «ondas»); o próprio movimento de ascensão e queda que caracteriza a «curvatura» da vida, etc. Aliás, *The Waves* põe em evidência todos estes aspectos. Mais adiante, quando abordarmos o problema da percepção, a noção de «onda» será explorada tendo em conta o paralelismo que se pode estabelecer com a imagem das «ondas» que é descrita por Leibniz no prefácio aos *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*.

But observe how dots and dashes are beginning, as I walk, to run themselves into continuous lines, how things are losing the bald, the separate identity that they had as I walked up those steepes. The great red pot is now a reddish streak in a wave of yellowish green. (*W*, 144)

Antes de mais, e recorrendo ao que anteriormente se disse quando se falou dos diferentes momentos do tempo como «pontos de apoio», importa fazer uma distinção fundamental entre *movimento* e *móbil*. O que Bergson nos diz a este respeito é que existe toda uma incongruência em pensar o próprio *movimento* como uma *passagem* por «pontos imóveis»: «Mais le passage, qui est un mouvement, n'a rien de commun avec un arrêt, qui est immobilité. Un mouvement ne saurait se poser sur une immobilité, car il coïnciderait alors avec elle, ce qui serait contradictoire»<sup>150</sup>. Podemos ilustrar esta afirmação do seguinte modo: ao deslocar a minha mão no espaço, verifico que o movimento da minha mão percorre um determinado trajecto. A partir daí, não apenas identifico uma posição inicial e uma posição final, como posso identificar uma série de posições intermédias. Aquilo que Bergson nos diz é que todas estas diferenças de posição, ocupadas pela minha mão num determinado tempo, são referentes ao *móbil* (a minha mão) e não ao próprio *movimento*. Ou seja, são referentes a um *suporte* onde se dá a deslocação, mas não ao próprio movimento. Assim, segundo Bergson, nós tendemos a indiferenciar o movimento do *suporte* onde o movimento tem lugar, de tal modo que o próprio *movimento* tende a ser compreendido a partir da *deslocação* do *móbil*.

Mas Bergson vai mais longe. Ele não apenas afirma que *movimento* e *móbil* são diferentes, como afirma também que a *mudança* não tem necessidade de um *suporte*, i.e., o *movimento* não implica um *móbil*:

Il y a des changements, mais il n'y a pas, sous le changement, de choses qui changent: le changement n'a pas besoin d'un support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement n'implique pas un mobile.<sup>151</sup>

Para percebermos o que está em causa neste *movimento indivisível sem suporte*, Bergson recorre ao exemplo da melodia: «Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à

---

150 Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, p.203.

151 op.cit., p.163.

un mobile, d'un changement sans rien qui change?»<sup>152</sup>. Mas a que corresponde esta «melodia»? Bergson considera-a como sendo a forma em que se acha constituído o movimento da nossa própria vida: «Il y a simplement la mélodie continue de notre vie intérieure, – mélodie qui se poursuit et se poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente. Notre personnalité est cela même»<sup>153</sup>. Ou seja, o que está em causa é que a vida é movimento e, por isso, o «território» temporal da identidade do Eu corresponde a esta espécie de «melodia» contínua e indivisível. Note-se, no entanto, que o que é característico desta continuidade não é a sua redução a uma *linearidade*, mas antes a compreensão de que a própria *sucessão* é composta por uma multiplicidade, por assim dizer, de «fragmentos» (ou de notas musicais de diferentes instrumentos) que se implicam e atravessam uns nos outros. Também em V. Woolf esta imagem da «melodia» aparece associada ao *movimento da vida*; um movimento que, por não conhecer «fronteiras» objectivas, i.e., por ser irredutível a qualquer «suporte» que o circunscreva, como que «funde» tudo (todos os «fragmentos» sonoros) numa espécie de «coro» da própria vida. Isto encontra-se claramente expresso numa passagem de *The Waves*:

And I am so made that, while I hear one or two distinct melodies, such as Louis sings, or Neville, I am also drawn irresistibly to the sound of the chorus chanting its old, chanting its almost wordless, almost senseless song that comes across courts at night; which we hear now booming round us as cars and omnibuses take people to theatres. (Listen; the cars rush past this restaurant; now and then, down the river, a siren hoots, as a steamer makes for the sea). (*W*, 189)<sup>154</sup>

Em *Orlando*, V. Woolf explora, de forma explícita, o problema do «território» da identidade do Eu no que diz respeito à *indivisibilidade do movimento* que caracteriza a vida. Nesta obra é equacionado o problema da *passagem* (da vida humana) e daquilo que *permanece* ao longo das mudanças. Em certo sentido, um dos problemas centrais de *Orlando* é, precisamente, o da compreensão da relação da identidade com o tempo.

---

152 op.cit., p.164.

153 op.cit., p.166.

154 Esta ideia do *movimento da vida*, como uma espécie de «coro» das diferentes «vozes», antecipa já aquilo que se encontra implicado, por um lado, na noção bergsoniana de *durée* (e que em V. Woolf corresponde às diferentes «vozes» internas – diferentes pontos de vista, de uma mesma identidade, que se articulam entre si) e, por outro lado, na noção bergsoniana de *élan vital* (que, em V. Woolf, corresponde à compreensão de que a Vida – no sentido impessoal do termo, é uma espécie de «coro» composto pela *totalidade* das diferentes «vozes» humanas).

Assim, V. Woolf lida com padrões que tendem a ser considerados estruturais e inabaláveis na consideração do «território» temporal da identidade (como, por exemplo, a *duração* de uma vida), perturbando o que habitualmente parecem ter de óbvio e inanulável. Mas aquilo que, por agora, nos interessa analisar em *Orlando*, são os elementos que nos permitem compreender o que se acha exposto na afirmação de Bergson de que o movimento e, conseqüentemente, a *mudança*, não tem necessidade de um «suporte».

Em *Orlando* o problema do *gênero* da identidade (e a sua alteração) permite-nos compreender o que está em causa na *indivisibilidade do movimento da vida*<sup>155</sup>:

We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his,' and 'she' for 'he' – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. (*O*, 133)

Antes de mais, aquilo que V. Woolf procura pôr em evidência, nesta passagem, é que o *gênero* (aquilo que categorialmente introduz uma primeira divisão na espécie humana e que, por isso, tende a ser considerado essencial para a definição da identidade) pode ser alterado sem que isso produza qualquer tipo de modificação (relevante) na identidade do Eu. Assim, se considerarmos o corpo próprio como o *suporte* da identidade do Eu, as alterações que nele se dão não permitem compreender o que está em causa no *movimento indivisível da vida*. Isto porque continuo a confundir *movimento* e *móbil*, i.e.,

---

155 Entre outros aspectos, o interesse de *Orlando* está em que constitui qualquer coisa como um *Gedankenexperiment* de transgressão dos limites territoriais que habitualmente marcam cada vida humana. Por um lado, está em jogo a delimitação normal da *duração* da vida – em *Orlando* a vida prolonga-se por gerações e gerações – com tudo o que isso traz também de modificação de perspectiva em função do próprio prolongamento da duração, que vai acumulando o equivalente a várias vidas humanas e constitui assim um «ângulo» muito diferente. Mas, por outro lado, está também em causa a complementaridade no que diz respeito aos dois géneros (o género masculino e o feminino) – ou seja, à experiência no masculino e à experiência feita no feminino. Neste sentido, a figura de Orlando (poderíamos dizer, o *Gedankenexperiment* de Orlando) é uma reencenação da figura de Tirésias, enquanto este se caracteriza justamente por aquelas duas formas de «evasão» dos limites normais da vida e da experiência humanas.

continuo a ter uma representação do movimento que consiste na notificação de alterações produzidas num determinado suporte. De facto, há alterações que se dão ao nível dos «suportes» (a minha pele pode alterar de cor, o meu corpo pode alterar o seu estado de repouso para movimento, etc.). De tal forma que, muitas vezes, uma coisa parece mudar para a sua contrária, sendo essa mudança correlativa de uma percepção de «corte» ou «interrupção» entre o que era antes e o que passou a ser. Todavia, o que V. Woolf procura mostrar, através da personagem Orlando (e que está em conformidade com aquilo que é afirmado por Bergson) é que o «território» da identidade, enquanto *movimento indivisível*, não se confunde com as alterações do *móbil* que serve de referência «espacial» a esse mesmo movimento:

Ce qui est réel, ce ne sont pas les «états», simples instantanés pris par nous, encore une fois, le long du changement ; c'est au contraire le flux, c'est la continuité de transition, c'est le changement lui-même. Ce changement est indivisible, il est même substantiel.<sup>156</sup>

Para V. Woolf, as alterações do «suporte» correspondem apenas a expressões superficiais induzidas pelo próprio movimento, mas nada dizem sobre ele. Neste sentido, V. Woolf recorre à imagem das roupagens, das vestes, para mostrar, precisamente, que as alterações ao nível do «suporte», por muito radicais que sejam, correspondem ainda a modificações «superficiais», pois há algo, por assim dizer, «debaixo» delas, que permanece essencialmente «o mesmo». E é isso que permanece «o mesmo», mas que não é visível ou não é redutível a nenhum «suporte», que constitui o movimento «profundo» da vida – e, por ser «o mesmo», permanece indivisível ao longo de todas as suas mudanças. De tal forma que, como diz V. Woolf, se Orlando homem e Orlando mulher vestissem a mesma roupa, provavelmente, não se notaria diferença nenhuma entre eles:

Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking. So, having now worn skirts for a considerable time, a certain change was visible in Orlando, which is to be found if the reader will look at above, even in her face. If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep

---

<sup>156</sup> Bergson, *La pensée et le mouvant*, pp. 7 e 8.

the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. Had they both worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same. (*O*, 180)<sup>157</sup>

Há ainda um outro aspecto essencial a ter em conta em *Orlando* que nos servirá de ponto de partida para uma melhor compreensão daquilo que, verdadeiramente, está em causa quando se fala da *indivisibilidade do movimento da vida*. Esse aspecto é o da extensão temporal atípica de Orlando. Esta personagem desafia as leis de, por assim dizer, «prolongamento» do movimento temporal objectivo da identidade humana, i.e., põe em causa a *duração* que, habitualmente, tende a ser aquela que corresponde ao tempo de vida objectivo de um ser humano:

She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close three hundred years now. It was time to make an end. Meanwhile she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read, how very little she had changed all these years. She had been a gloomy boy, in love with death, as boys are; and then she had been amorous and florid; and then she had been sprightly and satirical; and sometimes she had tried prose and sometimes she had tried drama. Yet through all these changes she had remained, she reflected, fundamentally the same. (*O*, 226)

Orlando *atravessa* vários séculos. Poderia, no entanto, acontecer que aquilo que está em causa nesta personagem (a *duração* da vida de Orlando) nada tivesse que ver com a *duração de uma vida humana*. Porém, embora o tempo objectivo de uma vida seja bem mais curto, isso não significa que não exista, tal como V. Woolf procura demonstrar através de Orlando, uma qualquer forma de *atravessamento* da identidade num tempo mais vasto do que aquele que objectivamente circunscreve o período compreendido entre o seu nascimento e a sua morte. Assim, aquilo que importa agora considerar é: qual a verdadeira *duração* de uma vida humana? Quais os verdadeiros limites temporais de uma vida?

---

157 A este respeito, importa ainda vincar o facto de que V. Woolf diz que são as roupas que nos vestem a nós e não somos nós que vestimos as roupas. Ora, isto significa precisamente que, de cada vez, está sempre já em causa um movimento de alternância de «suporte». Por um lado, podemos dizer que o *movimento da vida* é o «suporte» daquilo que aparece (não aparecendo ele mesmo) e, por outro lado, aquilo que aparece é o «suporte» da própria vida, a partir do qual e no qual ela se expressa, mas com o qual não se confunde.

### 9.3 A duração de uma vida humana

And indeed, it cannot be denied that the most successful practitioners of the art of life, often unknown people by the way, somehow contrive to synchronize the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system so that when eleven strikes, all the rest chime in unison, and the present is neither a violent disruption nor completely forgotten in the past. Of them we can justly say that they live precisely the sixty-eight or seventy-two years allotted them on the tombstone. Of the rest some we know to be dead though they walk among us; some are not yet born though they go through the forms of life; others are hundreds of years old though they call themselves thirty-six. The true length of a person's life, whatever the "Dictionary of National Biography" may say, is always a matter of dispute. (*O*, 291)

Esta passagem de *Orlando* mostra-nos que a verdadeira *duração* de uma vida humana é «matéria de disputa». Ou seja, o «tempo objectivo» parece não ser um indicador preciso da *duração da vida humana*<sup>158</sup>. O importante agora é tentar perceber porquê e, para tal, é necessário considerar os vários aspectos que se acham implicados neste problema.

But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation. (*O*, 94-95)

Virginia Woolf fala-nos da existência de uma discrepância entre o «tempo no relógio» e o «tempo na mente». Na verdade, aquilo para que está a apontar é para o facto de o «tempo objectivo» e o «tempo subjectivo» (o modo como a mente se relaciona com o tempo do «relógio») não coincidirem necessariamente. Isto porque, embora o *movimento da vida* se «desenrole» nesta marcação objectiva do tempo, o próprio «tempo objectivo» é *vivido* de forma «subjectiva» pela mente humana. Quer dizer, o «tempo objectivo», ao ser *habitado* pela vida, é passível de ser visto

---

158 Este fenómeno já está posto em evidência e focado de forma bastante detida no *De brevitae vitae* de Séneca. Veja-se Seneca, *Moral Essays* II, ed. J. W. Basore, London/Cambridge (Mass.), W. Heinemann/Harvard University Press, 1932.



«qualitativamente» pela própria vida – de tal forma que a «quantidade» que o caracteriza (na totalidade da vida ou nas suas partes) é passível de ser «dilatada» ou «contraída» de forma «qualitativa». Assim, embora exista uma *constância* na passagem do «tempo objectivo» «though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality», a *duração* dessa mesma passagem é vivida, pela mente (naquilo que nos faz ou que nós somos), de forma *relativa*. Ou seja, embora a «velocidade» do tempo objectivo seja *constante*, na mente (naquilo que nos faz ou que nós somos), ela pode *acelerar* ou *desacelerar*. E é isto que faz que períodos de tempo objectivamente «breves» possam ser vividos como subjectivamente «longos» e, inversamente, períodos de tempo objectivamente «longos» possam ser vividos como subjectivamente «breves». Mas isto não é tudo. V. Woolf mostra também que um mesmo período de tempo pode ser visto, simultaneamente, pelo mesmo sujeito, como sendo «breve» e «longo»:

It would be no exaggeration to say that he would go out after breakfast a man of thirty and come home to dinner a man of fifty-five at least. Some weeks added a century to his age, others no more than three seconds at most. Altogether, the task of estimating the length of human life (of the animals' we presume not to speak) is beyond our capacity, for directly we say that it is ages long, we are reminded that it is briefer than the fall of a rose leaf to the ground. Of the two forces which alternately, and what is more confusing still, at the same moment, dominate our unfortunate numbskulls – brevity and diuturnity – Orlando was sometimes under the influence of the elephant-footed deity, then of the gnat-winged fly. Life seemed to him of prodigious length. Yet even so, it went like a flash. (*O*, 95-96)<sup>159</sup>

Assim, em virtude da existência de uma relação ao tempo que o *dilata* ou *contrai* internamente, começamos a perceber a dificuldade que há em determinar ou estimar a *duração* de uma vida humana.

Esta forma de compreensão da dimensão *interna* do tempo, que reflecte a *dilatação* ou *contração* do tempo objectivo na mente humana, tal como vimos, não anula a *linearidade* que caracteriza o seu «desenrolar». Todavia, o que V. Woolf procura

---

159 A respeito do modo como este aspecto se reflecte em *Mrs Dalloway*, tome-se em consideração o que diz Kumar em *Virginia Woolf and Bergson's Durée*, p.7 «The interval, for instance, between eleven o'clock and eleven-thirty is rich in intensity, unfolding the entire panorama of Mrs. Dalloway's past life at Bourton within the brief space of half an hour, whereas the much longer interval between three-thirty and six o'clock is comparatively not as important». O aspecto paradoxal é aquele que se prende com a possibilidade de «qualitativamente» (ou na avaliação da duração) o «mesmo» intervalo de tempo (um intervalo de tempo «quantitativamente» igual) poder ser ao mesmo tempo vivido como longo e como breve. Isso vale não apenas para os intervalos de tempo mais ou menos circunscritos, mas também para intervalos de tempo quantitativamente mais longos (e, em última instância, também para a «totalidade da vida» ou para aquilo que, numa dada altura, aparece como a totalidade da vida que se viveu).

pôr em evidência, a partir da consideração do contraste entre o «tempo interior» e o «tempo exterior», é que este fenómeno de «alargamento» ou «encurtamento» qualitativos que, em certa medida, altera a «velocidade» com que o tempo é *linearmente* vivido, na verdade, resulta do facto de, internamente, o tempo ser composto como que por «dobras». Ou seja, a *linearidade do tempo exterior* é composta por *dobras temporais internas*: «life is continuous, it will wrap me about, & embed me in its folds» (*HD Waves*, 222). Isto significa que *dentro* da *sucessão*, que caracteriza o tempo objectivo, encontram-se como que «dobras» habitadas pela vida e que, de certo modo, retiram à própria vida o seu carácter linear. Num ensaio intitulado *Phases of Fiction*, Virginia Woolf diz: «we live in the humours, contortions, and oddities of the spirit, not in the slow unrolling of the long length of life» (*GR, Phases of Fiction*, 135). Aquilo que começamos a perceber é que o *movimento da vida*, que aparentemente nos conduz numa *direcção* (passado, presente, futuro), vive-se a si mesmo numa *contorção de si*. Ou seja, aquilo que na verdade *dilata* ou *contrai* o tempo resulta de um «desdobramento» (ou não) dessas mesmas «dobras» nas quais a vida se encontra e nas quais a vida se procura a si mesma.

No entanto, importa referir que o «desdobramento» destas «dobras» internas da vida nada tem que ver com uma revelação ou ampliação dos elos da própria *sucessão* temporal – como se o «desdobrar» consistisse num «ver melhor» aquilo que conduz e encadeia os acontecimentos uns nos outros. Não. Quando V. Woolf diz que vivemos «in the humours, contortions, and oddities of the spirit», está a dizer que a vida não se vive numa *direcção* (da qual o «tempo objectivo» é imagem) mas numa *dimensão*; numa *dimensão* que tem algo de labiríntico, confuso, caótico, estranho, etc. Está portanto a afirmar que, embora a vida se encontre, num certo sentido, «presa» aos condicionalismos da *sucessão*, ela vive-se a si mesma (na relação que tem consigo mesma), simultaneamente, numa espécie de *dimensão* que se encontra fora dele (i.e., fora do «tempo objectivo»). Ora, é tendo por base a compreensão deste «desdobramento» dimensional do tempo interior (por complemento a uma linearidade direccionada do tempo exterior) que devemos prosseguir a nossa análise ao problema da *indivisibilidade do movimento da vida*. Para tal, é necessário considerar que tipo de *unidade* (ou *co-presença*) pode existir entre aquilo que já não sou, o que agora sou e aquilo que ainda não sou. A este respeito, Bergson diz: «Il suffit de s'être convaincu une

fois pour toutes que la réalité est changement, que le changement est indivisible, et que, dans un changement indivisible, le passé fait corps avec le présent»<sup>160</sup>. Mas o que significa «o passado faz corpo com o presente»?

De algum modo significa que o passado se encontra no presente. Mas como é que o passado pode encontrar-se no presente se, por definição, o passado é o que deixou de ser e o presente aquilo que agora é?

Para compreendermos verdadeiramente aquilo que está em causa na *indivisibilidade do movimento da vida*, é necessário ter em consideração a noção bergsoniana de *durée*. Esta noção caracteriza-se, precisamente, por fazer do passado um acontecimento do presente, ou melhor, por fazer do passado um acontecimento que *dura* no presente. Isto não significa que não se reconheça uma *diferença* entre presente e passado, simplesmente, o reconhecimento dessa diferença não implica que o passado tenha ficado, definitivamente, «para trás». Quer dizer, embora a distância que separa o momento presente de diferentes momentos passados possa ser «medida» objectivamente, isso não significa que a relação ao passado seja, ela própria, uma relação que implique a necessidade de percorrer, inversamente, um tempo objectivo em direcção a ele<sup>161</sup>. Assim, o que já não é (o que passou), continua, segundo Bergson, de algum modo, a ser. Por um lado, porque a relação ao passado depende, constitutivamente, do momento presente que sobre ele incide; o passado é sempre focado a partir do presente e, por isso, podemos dizer, é um acontecimento que, em certo sentido, pertence ao presente<sup>162</sup>. Mas, por outro lado, o próprio presente «edifica-se», de cada vez, não apenas sobre o momento imediatamente anterior, mas sobre todo o passado<sup>163</sup>. Ou seja, o momento presente contém em si todo o passado. Por outras palavras, o presente só é o que é em virtude de tudo o que teve lugar no passado e, por isso mesmo, faz parte da constituição do presente; o presente está constituído de

---

160 Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, p.173.

161 A distância que separa, por exemplo, a infância da velhice é uma *distância interna* e, por isso, não leva tempo (no sentido «objectivo» em que a noção de tempo foi abordada) a ser percorrida. Mas V. Woolf vai mais longe. Pois, como procuraremos demonstrar, esta *distância interna* pode muito bem ser relativa a um tempo que, «objectivamente», não foi sequer vivido por nós. Cf. *W*, 210 «He, who had been thinking with the unlimited time of the mind, which stretches in a flash from Shakespeare to ourselves».

162 Cf. Kevin Alexander Boon, op.cit., p.41 «When I remember the events of my childhood, I do not relive my childhood. I recognize a difference between the memory and the presumed event. My experience, then, is with memory, and memory is an unreliable narrative. Memory occurs in the moment. When I remember, I always remember now even if I believe what I remember occurred in the past. Thus, the past is a present narrative, and always occupies the Now».

163 Na II Parte deste trabalho, aquando da análise da estrutura temporal de *To the Lighthouse*, analisaremos de forma mais aprofundada esta relação do tempo presente ao tempo passado.

tal modo que faz referência ao passado e é em função dele, em relação a ele.

Todavia (e este ponto é determinante), o presente não contém em si a totalidade do passado como uma espécie de mapa onde se podem percorrer diferentes avenidas e nelas encontrar, por assim dizer, os «edifícios acabados» dos acontecimentos que tiveram lugar. Por outras palavras, como diz Bergson: «Si notre existence se composait d'états séparés dont un «moi» impassible eût à faire la synthèse, il n'y aurait pas pour nous de durée»<sup>164</sup>. Se existem avenidas para o passado, a configuração delas e dos «edifícios» que albergam os acontecimentos que no passado tiveram lugar, está permanentemente a mudar de forma, i.e., está constantemente a modificar-se *à luz do próprio presente*. Note-se que não se está a dizer que os acontecimentos passados podem ser alterados. O que muda é a relação que, de cada vez, o presente estabelece com esses mesmos acontecimentos. De tal forma que, um mesmo acontecimento passado é passível de «mudar de figura» (ou ser «refigurado») à medida que o presente se vai «desdobrando».

A noção de *duração* pode, mais uma vez, ser compreendida a partir da imagem da «melodia». Aquilo que é determinante na composição musical não são as marcações *quantitativas* de cada uma das notas, mas antes a apresentação *qualitativa* que resulta da relação interna entre elas<sup>165</sup>. O mesmo se passa, portanto, na relação com o passado. Podemos dizer que a *duração* consiste numa presença qualitativa de tudo aquilo que foi. De tal forma que é a partir desta presença qualitativa de tudo aquilo que foi que aquilo que aparece aparece tal como aparece. Neste sentido, o próprio passado, enquanto «revisitado» pelo presente, i.e., enquanto aparição do presente, aparece investido por qualidades que resultam de um passado mais recente que permite «detectar» no próprio passado aquilo para que o passado, enquanto tal, era «cego»<sup>166</sup>. Mas o mesmo se passa em relação ao futuro. Quer dizer, também o futuro «faz corpo com o presente», pois, em virtude de não ter «corpo próprio», apenas é possível como concepção do presente. O futuro «qualitativo» habita o presente, de tal modo que «colora» o próprio presente em função da relação que este estabelece com o que está para ser. Assim, a angústia, o

<sup>164</sup> Bergson, *L'évolution créatrice*, p.4.

<sup>165</sup> Cf. Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.79 «Il faut donc admettre que les sons se composaient entre eux, et agissaient, non pas par leur quantité en tant que quantité, mais par la qualité que leur quantité présentait, c'est-à-dire par l'organisation rythmique de leur ensemble».

<sup>166</sup> Por exemplo, ao «revisitar» a minha infância, esse período de tempo encontra-se, ele próprio, como que «tingido» por qualidades que pertencem a um tempo posterior. Assim, a saudade com que a minha infância pode ser vivida, só é possível porque, esse tempo passado, está a ser vivido à luz do presente, quer dizer, está a «fazer corpo» com ele.

desespero, a expectativa, a esperança, a indiferença, etc., relativamente ao futuro, são acontecimentos do presente. Isto é algo que se expressa claramente com Neville, quando este antecipa a chegada de Percival ao restaurante:

‘It is now five minutes to eight,’ said Neville. ‘I have come early. I have taken my place at the table ten minutes before the time in order to taste every moment of anticipation; to see the door open and to say, “Is it Percival? No; it is not Percival.” There is a morbid pleasure in saying: “No, it is not Percival.” I have seen the door open and shut twenty times already; each time the suspense sharpens. This is the place to which he is coming. This is the table at which he will sit. Here, incredible as it seems, will be his actual body. This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. Things quiver as if not yet in being. (*W*, 88-89)

Portanto, apesar de o futuro ainda não ser (facticamente), já está a actuar (qualitativamente) no presente. E isto de tal modo que, tal como Neville refere, o próprio presente encontra-se sempre já empregado em função de uma relação ao futuro:

‘With infinite time before us,’ said Neville, ‘we ask what shall we do? Shall we loiter down Bond Street, looking here and there, and buying perhaps a fountain-pen because it is green, or asking how much is the ring with the blue stone? Or shall we sit indoors and watch the coals turn crimson? Shall we stretch our hands for books and read here a passage and there a passage? Shall we shout with laughter for no reason? Shall we push through flowering meadows and make daisy chains? Shall we find out when the next train starts for the Hebrides and engage a reserved compartment? All is to come.’ (*W*, 106)<sup>167</sup>.

Há ainda um aspecto importante a ter em consideração quando comparamos a *duração* do tempo de uma vida a uma «melodia». Na verdade, não podemos falar do *movimento da vida* como *uma* só «melodia». Pois, se assim fosse, o que seria determinante na «melodia» seria a organização ou a disposição lógica das notas que a

---

167 Note-se que pode existir (e, na verdade, existe) indeterminação relativamente ao futuro. De tal forma que isso pode condicionar a «empregabilidade» do presente. Todavia, o presente tem o rosto de uma expectativa que, por muito indeterminada que possa ser, não deixa de o ser. Por outras palavras, o futuro é a promessa da continuidade de si (embora possa ser indeterminado quanto à forma dessa mesma continuidade). E, mesmo no limite, quando por algum motivo o futuro aparece como uma impossibilidade fáctica, aquilo que ainda assim se presencia é uma qualidade do presente que vive antecipadamente o futuro como o lugar da sua ausência. Ou seja, neste caso, sendo o futuro uma representação do presente, ele é, paradoxalmente, vivido como o lugar da ausência da minha vida – o que significa que, subrepticamente, estou já a depositar-me nele.

compõem e não o aspecto *qualitativo* que, tal como vimos, é aquele que caracteriza a nossa forma de não-indiferença à vida. Aquilo que é determinante na «melodia» da minha vida é o facto de eu ser, ao mesmo tempo, aquele que, por um lado, a «produz», e aquele que, por outro lado, a «escuta». Ora, em virtude do facto de eu me encontrar, na minha «audição» da vida, de cada vez, condicionado por uma perspectiva (e essa mesma perspectiva poder mudar, gerando indeterminação relativamente a qual a perspectiva mais adequada), pode muito bem acontecer co-habitarem em mim diversas «melodias» possíveis. Mais, não apenas essas diferentes «melodias» podem co-habitar, como podem interferir umas com as outras, de tal forma que, no fim, não existe *uma* só «melodia», mas antes uma multiplicidade de variações sobre o mesmo:

Then she called hesitatingly, as if the person she wanted might not be there, 'Orlando? For if there are (at a venture) seventy-six different times all ticking in the mind at once, how many different people are there not – Heaven help us – all having lodgment at one time or another in the human spirit? Some say two thousand and fifty-two. So that it is the most usual thing in the world for a person to call, directly they are alone, Orlando? (if that is one's name) meaning by that, Come, come! (*O*, 293-294)

Este *entrelaçamento* de diferentes tempos na *duração* da identidade do Eu acontece, precisamente, porque o Eu «escuta», por assim dizer, a «voz» da multiplicidade de possibilidades (simultâneas) das *diferenças internas* que o constituem «seventy-six different times all ticking in the mind at once». Aquilo que agora nos interessa explorar é a natureza da *simultaneidade* (e interferência recíproca) destes diferentes tempos que habitam o momento presente. Para tal, tome-se em consideração o seguinte passo de *The Waves*:

'The roar of London,' said Louis, 'is round us. Motor-cars, vans, omnibuses pass and repass continuously. All are merged in one turning wheel of single sound. All separate sounds – wheels, bells, the cries of drunkards, of merrymakers – are churned into one sound, steel blue, circular. Then a siren hoots. At that shores slip away, chimneys flatten themselves, the ship makes for the open sea.' (*W*, 101)

Ora, o que este passo põe em evidência é que, por um lado, as diferentes «linhas de som» – o barulho dos carros que passam, das carrinhas, dos sinos, dos bêbedos, dos folgazões, etc. – têm lugar *ao mesmo tempo*, não se sucedem umas às outras, são como que exteriores umas às outras. Mas, por outro lado, por serem *simultâneas* elas formam

como que uma mesma «melodia», formam uma só linha de som «the roar of London». O mesmo se acha expresso num outro passo em *Jacob's Room*:

He sat at the table reading the Globe. The pinkish sheet was spread flat before him. He propped his face in his hand, so that the skin of his cheek was wrinkled in deep folds. Terribly severe he looked, set, and defiant. (What people go through in half an hour! But nothing could save him. These events are features of our landscape. A foreigner coming to London could scarcely miss seeing St. Paul's.) He judged life. These pinkish and greenish newspapers are thin sheets of gelatine pressed nightly over the brain and heart of the world. They take the impression of the whole. Jacob cast his eye over it. A strike, a murder, football, bodies found; vociferation from all parts of England simultaneously. How miserable it is that the Globe newspaper offers nothing better to Jacob Flanders! When a child begins to read history one marvels, sorrowfully, to hear him spell out in his new voice the ancient words. (*JR*, 133)

O jornal é o lugar onde se dão a ler os acontecimentos que tiveram lugar «ao mesmo tempo», no mesmo dia; é o lugar onde «vociferam» as diferentes «vozes» de Inglaterra. Mas a simultaneidade assim entendida pode levar-nos a perder a pista daquilo que está aqui em causa. E o que está em causa é o facto de só haver *simultaneidade* porque, justamente, há um acontecimento de lucidez que reconhece todos esses acontecimentos, todas essas linhas de som, todas essas diferenças «exteriores», a partir de si mesmo, a partir de uma *consciência interna do tempo*. Ou seja, há um ponto de vista que *unifica* as diferentes «linhas» temporais, que liga o disjunto. De tal forma que tudo o que chega se torna, na verdade, numa «sinfonia de si mesmo». Por outras palavras, o jornal apenas dá uma impressão de *totalidade* «they take the impression of the whole» e não a própria *totalidade*, porque essa tem lugar, se assim se pode dizer, naquele que lê o jornal, naquele que ouve o ruído de Londres.

Mas isto não é tudo. Pois, na verdade, esta *consciência interna do tempo*, que faz que os diferentes tempos sejam todos «instrumentos de uma mesma orquestra», é composta por aquilo que V. Woolf em *A Simple Melody* chama de «qualidade emocional»:

And the simple melody without expressing it, did something queer to it – rippled it, liquefied it, made it start and turn and quiver in the depths of one's being, so that all the time ideas were rising from this pool and bubbling up into one's brain. Ideas that were half feelings. They had that kind of emotional quality. It was impossible to analyse them. (*SF, A Simple Melody*, 200)

O que a partir daqui se percebe é que esta forma de transterritorialidade que marca a *consciência interna do tempo* (e que faz que tudo sejam linhas de som de uma mesma sinfonia) encontra-se gravada pela experiência emocional na relação com essa mesma sinfonia. Quer dizer, podia acontecer que existisse um ponto de vista que *unificasse* mas fosse indiferente ao resultado disso mesmo que unifica. Mas não é isto que se passa. Existe sempre já uma relação de não-indiferença às «qualidades» da sinfonia que faz que essa mesma sinfonia seja sempre acompanhada por uma determinada «emoção» (mais ou menos vincada, de maior ou menor intensidade, etc.). Mais: a sinfonia que se ouve a cada momento nunca é só ela mesma, ela faz parte da sinfonia da vida como um todo (da qual ela é apenas um trecho). E, em parte, é por isso que, como V. Woolf refere, existe uma impossibilidade de analisar a fundo isso mesmo que compõe a sinfonia, porque, justamente, a sinfonia *dura*. Ora, tal como vimos, a *duração* faz que o presente seja (confusamente) portador da *totalidade* – de tal modo que a fixação, no próprio presente, do que quer que seja, faz que, tal como Bergson diz, a alma inteira se possa reflectir nisso «Les faits de conscience, même successifs, se pénètrent, et dans le plus simple d'entre eux peut se réfléchir l'âme entière»<sup>168</sup>.

Mas tudo isto, apesar de nos permitir compreender um pouco melhor o que está em causa quando falamos da *duração* de uma vida humana, não nos permite ainda responder à dificuldade inicial: *qual a verdadeira duração de uma vida humana?* E não nos permite responder, porque a *duração* assim entendida se encontra, ainda assim, circunscrita a um aspecto parcial do *movimento da vida*. Ou seja, embora se centre no *movimento interior da vida*, e em toda a complexidade *dimensional* daí resultante, a *duração* encontra-se, ainda assim, limitada pelas barreiras temporais objectivas que circunscrevem o próprio *movimento da vida*. Aquilo que importa agora analisar é se, de facto, tendo em conta aquilo que está em causa na estrutura do *movimento da vida*, podemos circunscrever o «território» temporal da identidade do Eu a estes limites precisos que o reduzem a um breve «segmento de tempo» na longa história da humanidade.

---

168 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.73.



#### 9.4 O movimento impessoal do tempo

Ao falarmos do *movimento da vida* estamos, na verdade, a falar de um movimento que se vive na primeira pessoa, i.e., um *movimento do Eu*. Porém, como analisámos anteriormente, o Eu encontra-se, de certa forma, *atravessado* no Outro. Assim, tendo em conta esta forma de *atravessamento* do «território» da identidade do Eu no Outro, é natural colocar a possibilidade de esta ser também correlativa de um *atravessamento temporal* da identidade do Eu num movimento mais vasto.

A noção de *História* permite-nos enquadrar o problema agora em causa. Quando falamos de *História* o que está em causa é, de certa forma, um movimento geral (e abstracto) do qual faz *parte* uma série de indivíduos. Em *Between the Acts* V. Woolf procura mostrar isso mesmo. Nesta obra assistimos à representação de uma peça de teatro que tem por objectivo apontar os momentos fundamentais da História de Inglaterra «This is a pageant, all may see/ Drawn from our island history» (BA, 70). Todavia, aquilo que de significativo procura ser mostrado, a partir deste «desfile» dos acontecimentos que fazem parte da História de Inglaterra, é, por um lado, a indissociabilidade dos próprios acontecimentos e, por outro lado, a indissociabilidade dos indivíduos que participam nesses mesmos acontecimentos:

‘What message’ it seemed he was asking, ‘was our pageant meant to convey?’ [...] To me at least it was indicated that we are members one of another. Each is part of the whole. (BA, 171-172).

A *História* aparece assim como uma forma de representação temporal objectiva de determinados acontecimentos que, por assim dizer, são «públicos» e, por isso, abrangem ou dizem respeito a um determinado número (mais ou menos vasto) de pessoas. Mas tais acontecimentos, ao serem ordenados cronologicamente, apenas se mostram como «pontos de apoio» referenciais para perceber, de modo abstracto, este movimento da *História* que, apesar de ser composto por um conjunto de indivíduos, não é redutível à *história* de nenhum deles. Ou seja, o *movimento da História*, embora composto, internamente, por uma *multiplicidade indefinida de histórias* (as diferentes vidas – ou os *diferentes movimentos de vida* – que se cruzam entre si e dão origem a este *movimento da humanidade*), não é passível de ser reduzido a nenhuma vida particular. Sendo assim, percebemos que o *movimento da História* diz respeito a um

*movimento da humanidade* do qual todos nós fazemos parte, no qual todos nós desempenhamos um papel. Ora, isto implica, precisamente, o reconhecimento de que o «território» temporal da identidade do Eu se encontra *atravessado* neste, por assim dizer, «território dos territórios» que é o *tempo impessoal da História da humanidade*. Por outras palavras, o *movimento da vida* é parte constituinte e, por isso, interna, de um movimento mais vasto.

Todavia, a noção de *História*, tal como ela tende a ser habitualmente entendida, não nos permite ainda uma compreensão fiel do que está em causa na noção de tempo enquanto *movimento impessoal* do qual eu sou parte integrante. Isto porque, a *História*, enquanto conjunto de factos ou acontecimentos que tiveram lugar num determinado período de tempo, consiste ainda numa *compreensão espacializada do tempo*. Ou seja, embora se compreenda a pertença da minha «história pessoal» à «História da humanidade», a própria noção de *História*, enquanto tal, encontra-se ainda afectada pelas determinações objectivas do tempo; determinações essas que me impedem de compreender, verdadeiramente, o que está em causa quando se fala nesta forma de «pertença» do *movimento da minha vida* a um *movimento mais vasto*. E impedem-me de compreender, desde logo porque este «fazer parte da *História*» continua a circunscrever o *movimento da vida* (da minha vida) a um tempo objectivo que me enquadra num mero movimento de sucessão «exterior» – ou seja, a minha *história*, na verdade, faz apenas parte de um período objectivo da *História* e, como tal, o *movimento da minha vida* é um movimento parcial<sup>169</sup>. Sendo assim, a pergunta é: de que outra forma pode ser entendida esta forma de «pertença» do *movimento da vida* ao *movimento mais vasto da humanidade*?

Mais uma vez, a imagem das «ondas» serve para V. Woolf ilustrar o que entende por este *movimento da humanidade*: «I sometimes think humanity is a vast wave, undulating» (*Diary*, Vol.3, 22). O que está em causa é a possibilidade de aplicação do modelo da «onda» (que foi usado para descrever *a unidade das diferenças na indivisibilidade do movimento do Eu*) a este *movimento (impessoal) da humanidade*. E diz-se aqui *impessoal* porque, em certo sentido, o que está em causa, como veremos, é o facto de este *movimento da humanidade* ser interior a todas as vidas. A este movimento, que todos abraça e transporta, Bergson chama *élan vital* «Tout s'anime autour de nous,

---

<sup>169</sup> Antes do mais, tendo em conta aquilo que se referiu anteriormente quando se falou da vida como um acontecimento total, isto parece gerar alguma inquietação no nosso ponto de vista.

tout se revivifie en nous. Un grand élan emporte les êtres et les choses. Par lui nous nous sentons soulevés, entraînés, portés»<sup>170</sup>. V. Woolf coloca também a possibilidade de existência de um *movimento vital* que *atravessa* tudo e todos e que, por assim dizer, tudo transporta<sup>171</sup>:

Forgetfulness in people might wound, their ingratitude corrode, but this voice, pouring endlessly, year in year out, would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession, would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on. (MD, 151-152)<sup>172</sup>

Mas qual é a natureza deste *movimento vital*? Qual a natureza desta força que, encontrando-se presente em tudo e todos, faz que o *movimento da vida* não se encontre condicionado aos limites do Eu? «Dare we, I asked myself, limit life to ourselves? May we not hold that there is a spirit that inspires, pervades ...» (BA, 173).

V. Woolf descreve este *movimento da vida* como *unseizable force*; uma força sem princípio nem fim, uma força que não pode ser detida e que, arrastando-nos, nos conduz, nos impele e nos inspira de forma obscura. Ou seja, acontece por vezes que esta força mobiliza a vida a agir sem tornar claro (ou compreensível) o porquê dessa mesma acção.

Yet in truth ~~she is driven from street to street~~ the same unseizable force drives her ~~from street to street~~ ~~from shop to shop~~ that impels the young man with a brilliant career. She, for no reason, that anyone could discover, quietly blew her brains out one day on a seat in Richmond Park: & he becomes Prime Minister:

170 Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, p.176.

171 Importa aqui vincar um aspecto importante. Apesar das semelhanças que podem ser estabelecidas entre o *movimento da humanidade* compreendido por V. Woolf e o *élan vital* descrito por Bergson, existe uma diferença fundamental. Em ambos os casos está em causa um *movimento vital* que tudo *atravessa* e que, nesse atravessar, tudo arrasta. A diferença está na forma da própria relação à compreensão disso. Para Bergson o *élan vital* diz respeito a uma estrutura metafísica de compreensão do próprio movimento. Ou seja, a *indivisibilidade do movimento que une todas as vidas* é compreendida a partir de uma estrutura meramente formal. Ao passo que, para V. Woolf, esse mesmo movimento (e a relação a ele) encontra-se *atravessado* por *qualidades emocionais*. Ou seja, é um movimento em relação ao qual existe um sentimento de pertença e que faz que a experiência do próprio tempo seja vivida a partir de determinações emocionais.

172 Note-se que, mais uma vez, está também em causa o problema da não-indiferença. A indiferença que os outros mostram para connosco pode ferir ou corroer, mas a indiferença deste movimento àquilo ou àqueles que arrasta é correlativa do reconhecimento de uma incapacidade de fazer frente a essa mesma «corrente». Por isso, esta «corrente» aparece como algo terrificante, algo que subjuga e que nos arrasta (que nunca pára de nos arrastar) de forma incompreensível sem se saber para onde. Cf. *HD Waves*, I, 227-228 «the rush of millions of razors shaving millions of chins. Something swift & incomprehensible & automatic; something terrifying. Something very low voiced guttural, & torrential. Something that never stops; even while we sleep it goes on».

the gossips can never tell us what force ~~is behind this~~ inspired them. Thus, unfortunately for the character dealers, life is all action even the quietest, & least eventful; & though some try to reason it out, directly the clock strikes even the philosopher has to ~~aet~~ pull on his boots, nor can his meditations much affect (alter) the flow of the unseizable force. (*HD Jacob's Room*, 242)<sup>173</sup>

Por outro lado, o *élan vital* de que Bergson fala permite-nos reconhecer, não apenas a *continuidade* que existe entre os *diferentes movimentos de vida* (o modo como estas se *sucedem* e *encadeiam* umas nas outras), mas também a *indivisibilidade* fundamental que existe entre eles. Mas como? Em que sentido se pode falar aqui em *diferenças* e *continuidade*? De que modo podemos entender a *indivisibilidade* que existe entre o *movimento pessoal da vida* e o *movimento impessoal da humanidade*?

O problema da *continuidade* significa, antes de mais, que o *movimento da vida* (naquilo que tem de pessoal) é um movimento que tem origem e deriva de uma série de outros movimentos que têm lugar antes de si e que, de certa forma, encerram já em si aquilo que depois de si continuará a ser. Como diz W. Whitman «I am an acme of things accomplish'd, and I am encloser of things to be»<sup>174</sup>. O que significa que, de algum modo, por um lado, aquilo que eu sou «já estava a ser preparado» antes de mim e, por outro lado, aquilo que eu sou «prepara já o que virá» depois de mim. Ou seja, o que foi antes de mim e o que será depois de mim está, de certa forma, não apenas unido por aquilo que eu sou, mas também, em certo sentido, condicionado por mim<sup>175</sup>. Mas V.

---

173 Em *Jacob's Room*, em certo sentido, é referido que a tarefa do escritor consiste em captar esta *unseizable force* que nos conduz, cf. *JR*, p.217 «It is thus that we live, they say, driven by an unseizable force. They say that the novelists never catch it; that it goes hurtling through their nets and leaves them torn to ribbons. This, they say, is what we live by – this unseizable force». No entanto, tal parece impossível, porque o que está em causa neste *movimento* é algo que tem uma natureza *imprevisível*. Ou seja, não parece existir uma lógica (para além daquela que, de cada vez e a cada momento é criada pelo próprio) por detrás daquilo que impele a agir. Em parte, isto deve-se ao facto de, tal como diz Bergson, o papel da vida consistir em inserir indeterminação e imprevisibilidade nas formas que ela própria cria na sua *evolução*. Cf. Bergson, *L'évolution créatrice*, p.127 «Le rôle de la vie est d'insérer de l'indétermination dans la matière. Indéterminées, je veux dire imprévisibles, sont les formes qu'elle crée au fur et à mesure de son évolution. De plus en plus indéterminée aussi, je veux dire de plus en plus libre, est l'activité à laquelle ces formes doivent servir de véhicule». Tal como vimos anteriormente, a *inteligência* procura reconstituir, por meio de uma lógica operatória, o *movimento*. Todavia, ela deixa escapar aquilo que é próprio e essencial do movimento, a *imprevisibilidade* da própria *vida*, aquilo que Bergson descreve como a *evolução criadora*. Op.cit., p.164 «Justement parce qu'elle cherche toujours à reconstituer, et à reconstituer avec du donné, l'intelligence laisse échapper ce qu'il y a de *nouveau* à chaque moment d'une histoire. Elle n'admet pas l'imprévisible. Elle rejete toute création».

174 Walt Whitman, *Song of Myself*, §XLIV, v.15.

175 Como sabemos, existe uma parte, por assim dizer, genética, que é responsável por uma pré-determinação daquilo que virá a ser. Todavia, não nos importa aqui identificar qual o «peso» desta pré-determinação (tal como das consequências que a consideração deste aspecto implica a um outro nível, a ele associado – o do livre arbítrio). Podemos no entanto deduzir que, a ser assim, se existe, por hipótese, um «momento inicial» e um «momento final» na origem do *movimento impessoal da Vida*, isso significa

Woolf vai mais longe. Ela procura mostrar que, em certo sentido, o meu presente, não apenas «condensa» em si toda a minha experiência passada (aquela que, como vimos, corresponde à forma da *durée*), mas também «condensa» em si toda uma experiência herdada que corresponde, por assim dizer, à experiência do que eu não vivi:

‘I have signed my name,’ said Louis, ‘already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too. Yet a vast inheritance of experience is packed in me. I have lived thousands of years. I am like a worm that has eaten its way through the wood of a very old oak beam. But now I am compact; now I am gathered together this fine morning. (W, 127)

Esta passagem de Louis ilustra o facto de *a minha vida* estar, de algum modo, presente onde ela ainda não era *minha* «I seem already to have lived many thousand years» (W, 48). No fundo, aquilo que está a ser dito é que a *vida*, antes de ser *minha*, de algum modo, e paradoxalmente, já era *minha* ainda antes de o ser – simplesmente era-o numa forma *impessoal*, ou seja, precisamente, na forma de um *élan vital*. Isto encontra-se claramente desenhado no seguinte passo de *The Waves*:

I, now a duke, now Plato, companion of Socrates; the tramp of dark men and yellow men migrating east, west, north and south; the eternal procession, women going with attaché cases down the Strand as they went once with pitchers to the Nile; all the furled and close-packed leaves of my many-folded life are now summed in my name; incised cleanly and barely on the sheet. Now a full-grown man; now upright standing in sun or rain. (W, 127)<sup>176</sup>

O mesmo se passa, por exemplo, com Rhoda: «An immense pressure is on me. I cannot move without dislodging the weight of centuries» (W, 79). Rhoda percebe que o momento presente transporta em si infinitamente mais do que aquilo que «dá a ver», mais do que aquilo que se acha circunscrito pelo movimento pessoal da vida.

que eu, de algum modo, já me encontraria nele (no início) e encontrar-me-ei nele (no final). No entanto, aquilo que aqui é determinante é o facto de eu, tal como diz Bergson, me compreender como lugar de passagem desse *movimento impessoal da Vida*. Cf. Bergson, *L'évolution créatrice*, p.129 «Il nous montre chaque génération penchée sur celle qui la suivra. Il nous laisse entrevoir que l'être vivant est surtout un lieu de passage, et que l'essentiel de la vie tient dans le mouvement qui la transmet».

176 Note-se, no entanto, a diferença que existe entre esta passagem de Louis e aquilo que foi dito relativamente a Orlando. Enquanto Orlando *atravessa*, de facto, os diferentes séculos (tendo uma experiência directa deles), Louis *atravessa-os* de forma indirecta. Louis é, se assim se pode dizer, o «herdeiro» dessa experiência não vivida na primeira pessoa. Mas, e é isto que importa perceber, Louis não recebe essa «herança» como algo que lhe chega do «exterior», pois, de algum modo, essa «herança» já nasce com ele.

Mas isto não é tudo. Pois podia acontecer que o reconhecimento desta peculiar forma de presença a um passado antes do meu nascimento ou a um futuro depois da minha morte tivesse apenas que ver com um programa «genético». Ora, o que V. Woolf procura mostrar é que não é isto que está em causa quando procuramos compreender o *movimento da vida*. Primeiro, porque, em virtude do fenómeno de lucidez anteriormente analisado (e da sua natureza ultra-englobante), *tudo tem lugar no meu ponto de vista*. E tanto quer dizer que qualquer representação temporal (de um tempo em que eu não fui ou de um tempo em que eu nunca serei), corresponde, na verdade, a uma representação em que eu me deponho a mim mesmo, subrepticamente, a ser «lá». Quer dizer, qualquer representação temporal (na qual eu tenha estado – ou venha a estar – presente ou não) é correlativa de uma forma de deposição minha, como testemunha silenciosa, nesse mesmo tempo<sup>177</sup>. Depois, porque aquilo que está em causa nesta forma de presença do *movimento da vida* a um *movimento mais vasto* é, tal como temos vindo a analisar, o reconhecimento da *identidade* de mim mesmo *atravessado* na *diferença*. Isto quer dizer que, independentemente da minha «linhagem genética», que me permite reconhecer, olhando para o passado longínquo, como estando já, de algum modo, presente naquilo que ainda não sou (e, inversamente, me permite reconhecer também, em certo sentido, a continuidade de mim naquilo que já não serei), existe o reconhecimento de que a *minha vida*, enquanto *significado*, encontra-se já presente nesse passado ou futuro longínquos. E isto é algo que se percebe quando olhamos, por exemplo, para aqueles que foram antes de nós. Aquilo que vemos neles é algo que nos diz respeito a nós:

All this being over, the Duke and Duchess lie beneath their tomb in Westminster Abbey; when we look upon them, we think not of them, but of ourselves, and the mystery of the past. Tombs are milestones to show us how far we have travelled along the invisible way.<sup>178</sup> (*Essays*, vol.1, *The Duke and Duchess of Newcastle-Upon-Tyne*, 349)<sup>179</sup>

177 Este ponto será posteriormente desenvolvido quando for analisada a peculiar forma de relação que o ponto de vista estabelece com a representação de um espaço ou tempo do qual ele se encontra ausente. Por agora importa apenas vincar este carácter invasivo do ponto de vista, capaz de se depositar até mesmo naquilo onde nunca esteve, *de facto*, presente.

178 Neste caso, a pedra tumular aparece como espelho que reflecte o seguinte: tu és o que eu já fui, eu sou o que tu serás.

179 Não cabe apresentar aqui mais do que um esboço. Mas o que acabamos de desenhar permite ver já alguns aspectos essenciais. O que está em causa é qualquer coisa como um extravasamento temporal da minha vida, que tem sempre o carácter de «cais» de um «mar» de tempo para lá de si, tanto no passado quanto no futuro. Podemos dizer, antecipando o que a este respeito veremos mais abaixo no §12.4, que a

No fundo, o que está em causa neste processo de reconhecimento de si na diferença, é um processo de *identificação com*. Algo que se pode traduzir, por exemplo, naquilo que se acha exposto em *The Waves* quando Bernard se identifica com Byron:

You have been reading Byron. You have been marking the passages that seem to approve of your own character. I find marks against all those sentences which seem to express a sardonic yet passionate nature; a moth-like impetuosity dashing itself against hard glass. You thought, as you drew your pencil there, “I too throw off my cloak like that. I too snap my fingers in the face of destiny.” (*W*, 64)<sup>180</sup>

Nos escritos preparatórios para *The Waves*, V. Woolf compara o movimento das ondas, que se sucedem umas às outras, à sucessão interminável de seres humanos (*o movimento das diferentes vidas*) que, tal como as ondas, se erguem e desaparecem na corrente do mar da Vida (i.e., no *movimento impessoal da Vida*):

Many mothers, & before them many mothers, & again many mothers, have groaned, & fallen (back, while the child crowed). Like one wave, (& then) succeeding another. Wave after wave, endlessly sinking & falling as far as the eye can stretch. And all these waves have been the prostate forms of mothers, in their (flowing) nightgowns, with the tumbled sheets about them holding up, with a groan, as they sink back into the sea. (*HD Waves*, I, 7)<sup>181</sup>

The creases of the table cloth might be waves endlessly sinking & falling, many mothers, &

---

vida de cada um de nós tem a estrutura esboçada por Woolf em *The Haunted House* e inclui sempre os «fantasmas» dos passados e dos futuros «inquilinos» da «casa» de ser em que nos temos. Por outro lado, verifica-se aqui, em relação ao tempo, o mesmo que observámos em relação aos Outros: tanto o «mar» daquilo que já foi quanto o daquilo que ainda está para ser caracterizam-se ao mesmo tempo pela sua *exterioridade* relativamente à minha vida (por uma total *alteridade* em relação a ela) e por estarem postos nela (para usar a linguagem de *The Haunted House*: como «fantasmas» do «inquilino actual» que sou eu). O que nos leva a um terceiro aspecto – que é o que tem que ver com a forma como também aqui se faz sentir o peculiar fenómeno em virtude do qual se falou da fita de Möbius: os dois «mares» do *antes* e do *depois*, por um lado, *englobam e fazem perder de vista em si* o ínfimo recanto que é a minha vida – mas, por outro lado, *é esta que os engloba como «fantasmas» seus*.

180 Cf. também, por exemplo, *W*, 58 «Who am I thinking of? Byron of course. I am, in some ways, like Byron.»; *W*, 66 «With their addition, I am Bernard; I am Byron; I am this, that and the other. They darken the air and enrich me, as of old, with their antics, their comments, and cloud the fine simplicity of my moment of emotion. For I am more selves than Neville thinks. We are not simple as our friends would have us to meet their needs.»; p.192 «For I changed and changed; was Hamlet, was Shelley, was the hero, whose name I now forget, of a novel by Dostoevsky; was for a whole term, incredibly, Napoleon; but was Byron chiefly.» Note-se também que, num âmbito diferente, este processo de *identificação com* é, em certa medida, um mecanismo que é tido em conta pelo escritor quando o que está em causa é levar o leitor a identificar-se, ao nível do *significado*, com as personagens.

181 Cf. também op.cit., p.388 «[the] first sound that is audible to me is the sound of a wave breaking on a beach. It had been breaking these million centuries; innumerable mothers, innumerable fathers».

again many mothers, & behind them many more, endlessly sinking & falling, & each held up as it raised its crest & flung itself on the shore, a child. (*HD Waves*, I, 63)<sup>182</sup>

Este prolongamento ou *continuidade* das vidas umas nas outras, das vidas que geram vidas e que, assim, perpetuam o *movimento da Vida*, conduz-nos agora a um outro ponto fundamental; um ponto que se pode compreender a partir do seguinte: se, por um lado, as vidas se caracterizam por serem *diferentes* umas das outras, por outro lado, aquilo que V. Woolf parece querer apontar é o facto de que este *movimento impessoal*, a que elas se encontram, por assim dizer, presas, atribui a todas as vidas a *mesma condição*. No fundo, é como se todas as *diferenças* tivessem uma mesma *identidade fundamental*. Na verdade, todas as ondas *são* mar, quer dizer, todas as vidas *são expressões* da Vida. Neste sentido, podemos dizer, o que está em causa em cada uma das vidas é, de certo modo, uma *repetição do mesmo*, i.e., a *Vida* como que se repete interminavelmente a si mesma nas suas diferentes expressões:

There must have been many millions of Helens, Toms, Margs, John, ~~Dieks~~, Helens, Dicks, Hughs, Charles, Dorothys, – to call them by their names would be impossible. And how discriminate? [...] Every wave had resembled every other wave, & cast its crest off it with the same impulse, save that some, ~~for~~ ~~reasons had~~ with higher velocity than the others threw their burden farther. (*HD Waves*, 62)

Ora, a partir daqui, aquilo que percebemos é que o *movimento da vida* é já, ele mesmo, representante desse *movimento mais vasto da Vida* que, de algum modo, se acha presente como o *fundo* de onde todas as vidas se erguem. Ou seja, cada vida, apesar da sua diferença relativamente a todas as outras vidas, é já, em certo sentido, uma *repetição* (na forma de variação) da expressão desse *movimento da Vida*. Por outras palavras, cada vida, tal como cada onda, repete, na sua diferença, aquilo que é comum a todas as vidas – o seu *fundo*. Pois, o *fundo* que as constitui (a Vida) é, em todas, o *mesmo*<sup>183</sup>. Este *movimento da Vida* comum ao *movimento de todas as vidas* (e que atribui a todas a mesma condição) é algo que se percebe bem a partir de uma passagem

182 Mais uma vez, note-se a *indiferença* da Vida (este *élan vital* que tudo envolve – aqui associado ao mar) relativamente a cada uma das ondas ou vidas que a partir dela se erguem e nela se quebram. Cf. *HD Waves*, 64 «and thus it could hardly be supposed, even by the most violent & sanguine of partisans that what they desired would make an atom of difference against the persistence of the sea».

183 A noção de *fundo* será analisada em pormenor quando falarmos da relação entre a *superfície* e a *profundidade* da experiência. Por agora interessa-nos apenas perceber que o *movimento da Vida*, na sua impessoalidade, se encontra presente no *movimento de todas as vidas*. De tal forma que ele é, por assim dizer, a própria «base» a partir da qual todas as vidas se «erguem» e «expressam» nas suas *diferenças*.



de *Jacob's Room*:

But what century have we reached? Has this procession from the Surrey side to the Strand gone on for ever? That old man has been crossing the Bridge these six hundred years, with the rabble of little boys at his heels, for he is drunk, or blind with misery, and tied round with old clouts of clothing such as pilgrims might have worn. He shuffles on. No one stands still. It seems as if we marched to the sound of music; perhaps the wind and the river; perhaps these same drums and trumpets – the ecstasy and hubbub of the soul. (*JR*, 155)

## II PARTE

### O PROBLEMA DO *ACESSO* À IDENTIDADE



## §10 A estrutura da mónada woolfiana

A tentativa de identificação e delimitação dos contornos do «território» da identidade conduziu-nos a uma análise da complexa «teia» de *identidade e diferença* que se revelou como sendo uma componente estrutural da apresentação de tudo. Tal como se procurou mostrar, essa «teia» tem lugar no interior de um acontecimento de lucidez (o meu ou o de cada um – de cada «Eu»), acontecimento esse que reúne em si mesmo tudo aquilo de que se diferencia. Ou seja, o que é característico da identidade do próprio acontecimento de lucidez é o facto de ela se encontrar, de alguma forma, «presente» na *identidade* de tudo aquilo de que difere. De sorte que, por um lado, cruza a diferença entre a própria «lucidez» e cada uma das «coisas» a que tem acesso e, por outro lado, também cruza a diferença que há entre todas elas. Pois a própria apresentação que a *identidade* – a identidade do acontecimento de lucidez – tem da *identidade das diferenças* (da identidade de tudo aquilo com que está em contacto) implica uma forma de «atravessamento» nelas. E o importante aqui é que este «atravessamento» não é algo *superveniente*, não tem o carácter de um «acrescento». Antes sucede que o «atravessamento» em causa é *constitutivo* do acontecimento de lucidez enquanto tal. Em suma, podemos dizer que a *identidade* (a identidade que tudo percorre e tudo engloba) é uma condição do aparecimento das *diferenças* – as quais, como vimos, só têm lugar no quadro *dela*, como momentos *dela*, etc.

No entanto, a análise levada a cabo, na tentativa de compreensão deste «atravessamento» constitutivo da minha *identidade* na *identidade das diferenças*, ainda não nos permitiu perceber o modo como se acha constituído o próprio *acesso*. Com efeito, embora tenhamos já identificado as diferentes formas em que se manifesta este «atravessamento» estrutural (da minha identidade na identidade das diferenças), ainda nada se disse quanto ao modo como se encontra formalmente constituído o *acesso* a essas mesmas diferenças (a que a minha identidade está levada ou em que a minha identidade se encontra como que deposta). Sendo assim, aquilo que agora importa analisar é a forma como se acha constituída a estrutura do próprio *acesso* – mais propriamente, a *estrutura do acesso* por que nós «chegamos» à identidade das coisas, temos essa identidade, etc. Visto que o problema de fundo continua a ser o da captação da identidade (e dado que a identidade própria se encontra *atravessada* na identidade de

tudo o mais), a determinação da forma como se constitui o *acesso* da nossa identidade (a identidade do próprio acontecimento do acesso) à identidade de tudo o mais acaba por ser também decisiva para o *acesso* da nossa identidade a si mesma (a si mesma enquanto mediada por tudo o mais).

Importa vincar, antes do mais, que o problema do *acesso* diz respeito ao modo como o acontecimento de lucidez se «lança», se assim se pode dizer, na identidade das coisas – de tudo aquilo com que está em contacto. A *vida* vive-se sempre *em algo* (independentemente de a natureza desse *algo* ser física ou o que quer que seja); e é a partir do *acesso* a esse *algo* – ou no meio do acesso a esse algo – que a vida se pode encontrar e perceber a si mesma. Ou seja, é a partir do *acesso* a *algo* que a vida pode olhar para si e, como tal, encontrar-se a si mesma nisso que a reflecte, em que está implicada, que a «ocupa» e que, nesse sentido, *a constitui*. Todavia, aquilo que primeiramente está em causa, ao considerarmos o problema formal do *acesso* à identidade, não é (ou, pelo menos, não se reduz a) uma identificação dos *conteúdos percebidos*. Diz respeito, antes do mais, ao próprio *acto de os perceber* – à natureza do próprio acontecimento a que também eles pertencem; a que tudo pertence. Isto porque, embora a natureza dos *conteúdos percebidos* seja determinante para a configuração do «rosto da vida», que aqui procuramos focar, esses mesmos conteúdos encontram-se inteiramente dependentes da forma como se constitui o *acesso* a eles. Quer dizer, aquilo que os conteúdos são depende da natureza e estrutura a partir da qual (ou no meio da qual) se acede a eles. Neste sentido, o que teremos de começar por investigar é a forma como se acha «montada» a *perspectiva* que temos das coisas. Tal é determinante para podermos identificar, por um lado, quais os *limites constitutivos* do próprio *acesso* (i.e., quais os limites do nosso ponto de vista) e, por outro lado, quais as consequências que daí advêm para a compreensão dos próprios *conteúdos percebidos* – e, consequentemente, para o modo como eles nos podem mostrar (ou reflectir) a vida.

A análise do problema do *acesso* implica, antes de mais, ter em consideração a forma como se acha estruturalmente constituída a apresentação que nós temos das coisas. Para isso, é necessário ter em conta que a noção de *acesso* implica, só por si, uma multiplicidade de momentos: por um lado alguém que *accede a* (i.e., que se dirige a e «alcança» algo) e, por outro lado, esse algo a que se acede (ou a que alguém acede). Todavia, importa perceber também que este «alcançar» (e a questão de saber até que

ponto o acesso alcança ou não aquilo que pretende alcançar) é relativo a algo que, de algum modo, *já está presente na própria apresentação*<sup>184</sup> e não a algo que se esconde, por assim dizer, «por detrás» do apresentado e que se mantém, portanto, totalmente para lá dele.

Por outras palavras, aquilo a que se *accede* (e a que se tem a pretensão de aceder) é sempre algo que, de algum modo, *já se está a manifestar dentro da própria apresentação*. E isto é assim mesmo que, se porventura há um defeito de alcance, isso de que já se tem apresentação ao mesmo tempo envolva uma significativa componente de *subtracção* ao acesso disponível, ou seja, uma significativa componente de *recusa*. Quer dizer, pode acontecer – e acontece – que isso de que já se tem apresentação esteja apresentado de tal modo (com uma tal fixação da sua identidade) que implica *excesso* em relação à própria esfera da apresentação, *alteridade* e *transcendência* relativamente a ela, etc. Nesse sentido, pode e deve falar-se de uma peculiar forma de *fuga*, que se caracteriza precisamente por não ter nada que ver com um puro e simples ficar fora da apresentação, para lá dela<sup>185</sup>, pois é justamente uma *fuga que se manifesta*, uma *fuga que se anuncia na própria apresentação* e que *está presente nela*. Em *The Waves*, Bernard ilustra esta ideia, embora de um modo muito específico, ao dizer: «they are now undoubtedly discussing me, saying I escape them, am evasive» (*W*, 55). O que está aqui em causa é o facto de aquilo ou aquele que se tem diante – que se apresenta, a que de certo modo se tem acesso e já se chega – ser, de algum modo, *indiciador de algo que escapa*<sup>186</sup>. Por outras palavras, não há reconhecimento da «fuga» se não existir uma

---

184 Mesmo que numa forma peculiar de presença, que já consideraremos, e que se caracteriza por envolver também uma componente de «fuga».

185 Nesse caso, haveria algo para lá da apresentação e de toda a sua esfera, mas na própria esfera da apresentação não se teria qualquer notícia disso.

186 Dois aspectos a assinalar aqui. Em primeiro lugar, a «fuga» de que Bernard fala no passo citado não é a de algo que se lhe apresente a ele, mas aquela em que se apercebe que ele mesmo se encontra para um ponto de vista alheio. Como veremos, também este é um ponto importante: a fuga apresenta-se como «simétrica» e envolve ao mesmo tempo um *deficit* no acesso que se tem a algo que aparece e um *deficit* na forma como se pode estar presente, «dado», a outrem. Em segundo lugar, a *fuga* aqui em causa pode ocorrer de diversas maneiras. Por exemplo, a fuga pode ter que ver com a incompreensibilidade daquilo que alguém diz. Assim, v.g., *W*, 99 «I love with such ferocity that it kills me when the object of my love shows by a phrase that he can escape. He escapes, and I am left clutching at a string that slips in and out among the leaves on the tree-tops. I do not understand phrases». Mas o que importa aqui é o fenómeno central da própria «fuga»: o facto de aquilo que se apresenta poder apresentar-se de tal modo que se mantém subtraído, em recusa, e aparecer justamente nessa sua recusa ou subtracção. Esta «fuga» pode manifestar-se de muitas formas. Não nos interessa aqui fazer um levantamento dessas mesmas *formas de fuga na apresentação*. Importa apenas considerar o facto de que o *acesso*, ao depor-nos na apresentação das coisas, das coisas que apresenta, também pode depor em apresentados que nos *escapam*, ou seja, também pode pôr-nos em contacto – «já em contacto» – com algo que, apesar desse contacto, ainda não se alcança.

qualquer forma de «posse» que apresente isso mesmo que foge.

Ora, tendo em conta esta *fuga do apresentado na apresentação* – e a possibilidade, que ela representa, de o próprio acesso ser imperfeito e *deixar escapar* algo e até mesmo muito – aquilo que nos importa agora analisar é o modo como se acha montada a estrutura do nosso *acesso*. Isto para podermos perceber, com propriedade, até que ponto é ou não legítimo falar de um verdadeiro *acesso* a isso que se nos apresenta.

Para tentar esclarecer melhor tudo isto, tomaremos como ponto de partida da nossa análise o *acesso* tal como se encontra compreendido e analisado por Leibniz. E a razão disto é que, como veremos, parecem existir importantes afinidades entre o pensamento de Leibniz e o pensamento de V. Woolf<sup>187</sup>.

A partir das análises anteriores, podemos avançar que o problema do *acesso*, que tem em conta o *atravessamento da identidade na identidade das diferenças*, é um problema que (dado o carácter ultra-englobante da identidade) pode ser compreendido a partir da consideração daquilo que está em causa na estrutura da *mónada* leibniziana.

O que se pode dizer, neste momento preliminar, de aproximação, tem de laborar com uma noção provisória de «mónada». «Mónada» sugere, por um lado, a *unidade total que tudo engloba na identidade de um si* (de uma única identidade). Quando aqui se diz *total*, aquilo para que se aponta é a totalidade em sentido próprio e estrito – que nada, absolutamente nada deixa de fora. Mas, por outro lado, «mónada» significa o carácter próprio e «fechado» deste acontecimento enquanto se trata de algo que, mesmo sendo *total*, tem, ainda assim, um *para lá de si*, que só consegue representar a partir de si mesmo e no quadro de si mesmo (ou seja, sem chegar a esse «para lá de si» que assim representa). Nesse sentido, «mónada» significa aquilo que se acha expresso no conceito de *pars totalis*<sup>188</sup>. Ao longo das suas obras, V. Woolf apresenta-nos uma visão da

187 Leibniz não é um autor que V. Woolf cite ou a que faça qualquer tipo de referência directa (ou mesmo qualquer alusão). No entanto, pelo menos até certo ponto, é inegável o paralelismo que entre eles se pode estabelecer, designadamente no que diz respeito à compreensão da *estrutura do acesso*. Pois, ao falarmos do problema da identidade em V. Woolf, é incontornável analisar o carácter, por assim dizer, *monádico* do acontecimento do acesso e da vida, tal como V. Woolf os entende. Todavia, como procuraremos pôr em evidência, apesar de existirem pontos de contacto e afinidades entre os dois autores (no que diz respeito ao fenómeno central da identidade monádica e do acesso), existem também diferenças marcantes entre eles. No entanto, aquilo que aqui se revela determinante é o facto de essas mesmas diferenças, em vez de criarem pontos de vista divergentes, servirem antes para alargar a compreensão daquilo mesmo que, de certo modo, já se encontra presente, embora de forma confusa, em cada um deles. Quer dizer, as diferenças que a dada altura podem surgir (até pelo facto de nos estarmos a referir a âmbitos diferentes do pensamento – a filosofia e a literatura) são diferenças que vêm acentuar a *complementaridade* entre os pontos de vista de Leibniz e V. Woolf.

188 Cf. Leibniz, *De rerum originatione radicali*, in: Gerhardt, C. I., (ed.), *Die philosophischen Schriften*, Hildesheim/Zürich/New York, 1978, vol. 7, pp.302-308, em especial p.307.

*identidade* como algo que diz respeito a uma *unidade total*, por assim dizer, «fechada», que organiza internamente todas as *diferenças* e que corresponde a todos estes traços fundamentais do conceito de «mónada», que acabamos de referir.

Não podemos analisar aqui todos os passos da obra de Woolf em que este aspecto desempenha um papel central e se desenha aquilo a que podemos chamar a «mónada» – e a «monadologia» – de V. Woolf. A título de exemplo, consideremos muito sucintamente dois casos em que a estrutura monádica é posta em evidência nos próprios textos ficcionais.

O primeiro caso é *An Unwritten Novel*. Neste texto, que é ao mesmo tempo uma análise do que uma novela é (e do que não é) e uma análise do que a compreensão de outrem é e não é (bem como uma análise do modo como a estrutura da novela e a estrutura da compreensão de outrem *coincidem*), Woolf encena ao mesmo tempo a) o processo da construção puramente *conjectural* do reconhecimento do que é a vida de outrem e b) a forma como essa construção puramente *conjectural* (e que acaba por nunca sair do ponto de vista próprio e nunca chegar ao ponto de vista alheio) cria a ilusão de ser muito mais do que isso<sup>189</sup>. Um dos aspectos mais incisivos de *An Unwritten Novel* é o modo como joga com estas duas componentes (e tanto quer dizer com o carácter ao mesmo tempo «aberto» e «fechado» da perspectiva que cada um de nós tem). Por um lado, em certos momentos, *An Unwritten Novel* embarca e faz embarcar na ilusão do espectador directo da vida de outrem, como se se estivesse lá onde está o outro, testemunhando o que se passa com ele, assistindo à sua vida. Mas, por outro lado, a novela está construída de tal modo que faz abortar esta ilusão e obriga a regressar à carruagem de comboio<sup>190</sup> (ao frente-a-frente com o outro inacessível, enigmático), de que se havia partido para esta ilusória incursão em terras de outrem. No entanto, mesmo depois de já ter sido «denunciado» o carácter ilusório da perspectiva correspondente ao narrador «omnisciente» (com alegado acesso directo à consciência alheia), *An Unwritten Novel* deixa que o leitor volte a cair na mesma *ilusão sobre o carácter mais do que conjectural* daquilo que, na verdade, é apenas *conjectural* (e está fechado no «recinto» de uma e a mesma consciência). Com tudo isto, *An Unwritten*

---

189 A ilusão que corresponde ao ponto de vista do narrador «omnisciente», que acompanha o próprio ponto de vista alheio, i.e., a ilusão de o ponto de vista próprio (seja o do narrador ou não) perceber o que é a vida de *outrem*, como são as coisas *vistas do seu ponto de vista*, etc.

190 Esta situação de frente-a-frente na carruagem de comboio será posteriormente analisada em mais pormenor quando se considerar a forma como o escritor se relaciona com a criação de personagens.



*Novel* mostra como o «lá fora» da visão de outrem (o «lá fora» da segunda ou terceira pessoa) é um «lá-fora» *cá dentro* – dentro da esfera própria (a da primeira pessoa), que não chega, por assim dizer, a pôr o pé onde parece chegar sem impedimento<sup>191</sup>.

Em *The Waves*, o desenho da monadologia faz-se de forma um pouco diferente. Por um lado, parece pôr-se o leitor em contacto directo com seis perspectivas, seis vidas (seis «ondas») diferentes, que se vêem umas às outras a partir do ângulo próprio de cada uma (como a cidade, de que fala Leibniz, é considerada de diferentes pontos de vista)<sup>192</sup>. É isto de tal modo que esse contacto directo com cada uma das seis vidas em causa<sup>193</sup> é possibilitado pelo recurso a qualquer coisa como um narrador «omnisciente» – omnisciente no sentido de ter acesso ao ponto de vista de cada uma das seis vidas em causa (quer dizer, ao ponto de vista *próprio* de cada uma) e de proporcionar ao leitor a possibilidade de testemunhar directamente o que vê (o que vive) cada uma delas.

Este contacto «directo» com as «correntes de consciência» próprias de cada uma destas seis vidas desfaz a desfocagem com que habitualmente olhamos para o

---

191 Este aspecto essencial também se acha expresso com toda a nitidez em *Three Pictures*, que começa da seguinte forma:

It is impossible that one should not see pictures; because if my father was a blacksmith and yours a peer of the realm, we must needs be pictures to each other. We cannot possibly break out of the frame of the picture by speaking natural words. You see me leaning against the door of the smithy with a horseshoe in my hand and you think as you go by: 'how picturesque!' I, seeing you sitting so much at your ease in the car, almost as if you were going to bow to the populace, think what a picture of old luxurious aristocratical England! We both are quite wrong in our judgements no doubt, but that is inevitable. (*SF, Three Pictures*, 222)

À primeira vista pode parecer que o que está em causa é apenas uma forma fraca de condicionamento perspectivístico, de recorte mais ou menos «sociológico». Mas, de facto, o resto do conto ilustra como toda a nossa compreensão do que se passa com os outros corresponde a complexos de *imagens* que se despertam e motivam umas às outras. Estas imagens parecem captar perfeitamente as realidades a que dizem respeito, mas de facto têm um carácter conjectural, imaginário ou ilusório. Tal como *An Unwritten Novel*, também *Three Pictures* está construído de tal modo que, por assim dizer, «dá corda» à própria ilusão de eficácia – para, depois, a desfazer. Assinale-se ainda o seguinte: os «pictures» de que se fala em *Three Pictures* não têm que ver apenas com o acompanhamento de outrem que se tem quando não há proximidade, o acesso é indirecto, etc. Pode parecer que é assim, porque é esse tipo de acesso (um acesso ao longe, como que *marcado* por um *deficit*, etc.) que, neste conto, dá azo à produção de «pictures» ou imagens sobre aquilo de que se tem apenas uma percepção «longínqua», etc. Mas, vendo bem, o essencial de *Three Pictures* é, pelo contrário, a forma como o final sugere, com toda a nitidez, que as próprias «percepções» mais próximas – que corrigem os erros das mais distantes – são, por sua vez, ainda «pictures» (e na verdade tão apenas «pictures» quanto as outras).

192 Cf. Leibniz, G. W., *Les principes de la philosophie ou la Monadologie*, in *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, §57, p.464 «Et comme une même ville regardée de differens côtes paroist toute autre et est comme multipliée *perspectivement*, il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de differens univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les differens *points de veue* de chaque Monade».

193 As vidas de Bernard, Louis, Rhoda, Jinny, Susan e Neville.

acontecimento de outrem e não nos damos conta que – mesmo quando se trata de vidas «vizinhas» umas das outras, que assistem ao «mesmo», participam no «mesmo», presenciam uma parte significativa do curso umas das outras (quer dizer, têm muitas coisas em comum), etc. – na verdade, vividas na *primeira pessoa*, são *muito diferentes*. Correspondem como que a «filmes» diferentes uns dos outros, onde o entrecho ou fio de desenvolvimento por que cada um é levado a uma cena «comum» aos outros «filmes» é muito diferente do dos outros. De sorte que, por um lado, o sentido dessas cenas «comuns» é modificado pela inserção em totalidades ou fios de desenvolvimento distintos uns dos outros e, por outro lado, mesmo as próprias cenas «comuns» são vistas de ângulos muito diferentes e, vividas na primeira pessoa, acabam por corresponder a cenas diferentes. Isso mesmo se reflecte no facto de em *The Waves* não haver propriamente diálogos<sup>194</sup>, mas apenas uma multiplicidade de monólogos de cada vez centrados no ponto de vista de cada uma das vidas a que é feita referência<sup>195</sup>. Em *The Waves* faz-se o périplo das diferentes vidas, e *salta-se*, como num caleidoscópio, de imagem para imagem, de vida para vida, de consciência para consciência. De sorte que se é «iniciado» numa multiplicidade de torrentes de consciência e se percebe a extraordinária amplitude da diferença que há entre eles (dos diferentes «filmes» a que correspondem). Por outras palavras, em *The Waves* o narrador onisciente – um espectador que é onisciente no sentido de parecer ter acesso directo ao ângulo original ou ao ponto de vista próprio de cada uma das seis personagens – é usado para pôr em evidência o carácter na verdade *separado*, irremediavelmente separado, *fechado em si*, de cada uma das vidas que estão em causa nesta obra e para fazer experimentar como cada uma delas é para si mesma a sua própria «peça» (onde as outras são apenas personagens), enquanto para as outras é apenas um personagem da peça que cada uma delas é para si mesma.

Mas isto ainda não é tudo. Na verdade, não é nada líquido que em *The Waves* chegue a haver qualquer contacto com qualquer ponto de vista que não seja o de Bernard ou do narrador e que o contacto com qualquer dos outros seja mais do que o resultado da *conjectura* de reconstituição feita por Bernard ou pelo narrador, em demanda dos outros (dos seus amigos, das «ondas» vizinhas, que são Rhoda, Louis,

---

194 Diálogos a que se assista na forma de um espectador que testemunha, como terceira pessoa, a conversas entre as personagens.

195 Ou, de todo o modo, a própria comunicação entre as personagens só é vista na óptica de cada um dos interlocutores; de sorte que corresponde, se assim se pode dizer, a uma visão unilateral dos diálogos.

etc.). Em suma, não é nada líquido que em *The Waves* haja efectivamente mais do que um ponto de vista, em cujo «palco» entram em cena todos os outros. Por outras palavras, *The Waves* reedita o problema que, como referimos, está no centro de *An Unwritten Novel*<sup>196</sup>. Põe como que tudo sob a pressão da possibilidade de toda a multiplicidade de consciências que entram em cena ser apenas a multiplicidade daquilo que aparece ao mesmo tempo a uma única consciência. E fá-lo de tal modo que, como oportunamente assinalámos, ao mesmo tempo chama a atenção para o facto de a consciência em que, em última análise, tudo se passa – aquela em que se está fechado ao ler a obra – ser a consciência do próprio leitor.

O que importa agora investigar é a natureza desta *unidade monádica*. Pois, em certo sentido, é ela que nos pode trazer alguma luz sobre a forma como se acha constituído o nosso *acesso*.

### 10.1 O acontecimento «fechado» da mónada leibniziana

Leibniz diz-nos que a mónada tem uma natureza *simples*, i.e., sem *partes*: «*La Monade, dont nous parlerons icy, n'est autre chose, qu'une substance simple [...] simple, c'est à dire, sans parties*»<sup>197</sup>.

Antes de mais, importa perceber a que é que Leibniz se está a referir quando diz que a mónada é *simples*. A primeira coisa que há que entender aqui é que não se trata de uma simplicidade meramente relativa. Não podemos entender a «simplicidade» da mónada como uma realidade que é simples apenas no sentido de ser menos abrangente e menos complexa como o é a *parte* de um *composto*. Assim, por exemplo, falamos das *diferentes partes* (ou peças) de um relógio que, na sua «simplicidade individual», *compõem* um mecanismo complexo. Não. A «simplicidade» da mónada nada tem de *parcial*, ela não pode ser compreendida como uma coisa (um unidade colectiva ou identidade colectiva de segunda ou terceira ordem, etc.) no meio de outras coisas.

Quando Leibniz fala da mónada, aquilo para que aponta é algo *absolutamente*

---

196 Ao mesmo tempo que reedita também o efeito de ilusão que é desmascarado em *An Unwritten Novel*. É esse mesmo efeito de ilusão que faz parecer que há travessia real do ponto de vista de umas personagens para o ponto de vista de outras e não apenas uma «conjectura» ou, para usar o conceito de *Three Pictures*, «imagens» de outras mónadas no quadro de uma e a mesma mónada.

197 Leibniz, *Les principes de la philosophie ou la monadologie*, §1 in G.W. Leibniz, *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und deutsch hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p.438.

*simples*, que não envolve qualquer multiplicidade de realidades independentes umas das outras (que poderiam estar de algum modo separadas umas das outras, mas que estão, pelo contrário, de algum modo ligadas entre si, fundidas umas com as outras, a comporem algo de uno). Quando comumente falamos de algo simples, na verdade ainda temos em vista um composto (uma realidade complexa, feita de várias realidades diferentes, ligadas entre si). Se nos referimos a um ponto, o que na verdade temos em vista é uma mancha muito pequena – de facto ainda uma superfície. Mas o que Leibniz parece pôr em evidência é que todo o composto de realidades diferentes, enquanto ainda tem o carácter de um composto, por mais pequena que seja a sua dimensão, é ainda um composto e, como tal, equivale a uma *multiplicidade* de realidades *absolutamente* simples. E este problema reitera-se. Pois, se considerarmos as partes mais pequenas, «quase simples», dos compostos em causa, verificamos que cada uma ainda envolve em si mesma uma espécie de composição.

Ou, mais precisamente, quando fala de mónada, aquilo que Leibniz procura pôr em evidência é a) que a própria simplicidade é uma raiz e condição de possibilidade da realidade enquanto tal e b) que na verdade não há nenhuma composição de realidade (não há nenhum *composto real*) – a simplicidade é a forma própria da realidade enquanto tal – que de facto não conhece nenhuma outra.

De sorte que, a haver algo que corresponda àquilo que concebemos como realidade composta – esse algo é propriamente uma multiplicidade de realidades absolutamente simples<sup>198</sup>. Por outras palavras, o *composto* encontra-se subordinado ao *simples*: «Et il faut qu'il y ait des substances simples, puisqu'il y a des composés; car le composé n'est autre chose, qu'un amas, ou *aggregatum* des simples»<sup>199</sup>.

É precisamente por isto que a perspectiva que se desenha no pensamento de Leibniz (e em especial aquela que se acha expressa no conceito de mónada) resulta surpreendente e entra em rota de conflito com aquilo que nos parece evidente. Pois, o

---

198 Por isso, à primeira vista, o pensamento de Leibniz parece configurar qualquer coisa como uma forma extrema de isolamento daquilo a que Aristóteles chama o «ὅπερ εἶναι» – e da correspondente fragmentação da realidade numa espécie de «pontilhismo metafísico».

199 Leibniz, *Les Principes de la Philosophie ou la Monadologie*, §2 in op.cit. A este respeito ver Nuno Ferro, «Percepções Insensíveis, Identidade e Identidade Pessoal», in *O Envolvimento do Infinito no Finito*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Braga, 2006, p.43 «Não há pluralidade sem síntese, sem unificação do diverso, unificação que, insiste-se uma vez mais, produz o próprio sentido «diverso», independentemente de produzir ou não, não é essa a questão em causa, «cada uma» das coisas diversas consideradas em si mesmas. [...] Assim, o momento da *multiplicidade* é possível pelo momento unidade».

que é evidente para nós é o *composto* e não o *simples*<sup>200</sup>.

Mas, sendo assim, isto significa que o composto não é igual a *nada*. Segundo Leibniz há algo com um *carácter composto*, sim, mas de uma forma completamente diferente daquela que habitualmente se tende a pensar. Há composição, mas não como composição real – como algo que efectivamente se constitui por conjunção de mónadas, i.e., como algo que tem lugar entre as mónadas por agregação de mónadas. Há composição apenas na forma de algo «interior» a cada mónada, compatível com a sua simplicidade. Isto em virtude do facto de a simplicidade metafísica das mónadas não impedir a peculiar modalidade de multiplicação *interna* que é própria da *repraesentatio* e do *appetitus*. Concentremo-nos no caso da *repraesentatio*. Segundo Leibniz, há composição *enquanto algo de representado*, enquanto a «simplicidade metafísica» da mónada comporta em si a multiplicidade *interna* a) da relação entre o que representa e o que é representado e b) do próprio representado enquanto é múltiplo.

Em suma, o que Leibniz está a dizer é que o *composto* é «agregado» pelo *simples*. Por outras palavras, não é a soma de elementos *simples* que produz um *composto*. É o *simples* que constitui *em si* (não para lá de si) e subordina *a si* o *composto*. E quando Leibniz fala em *substâncias simples*, o que está a dizer é que existem diferentes identidades que, cada uma delas à sua maneira, «agregam» *em si mesmas* a multiplicidade das *repraesentationes* e a multiplicidade dos seus *appetitus*.

Mas aqui importa ter presente um ponto importante – e que é aquele que nos levou a pôr aspas ao falarmos de «agregado». Um dos aspectos fundamentais da concepção de Leibniz, além daquele que tem que ver com a *simplicidade metafísica* da realidade, é a tese segundo a qual as determinações ou predicados de uma qualquer realidade *não podem ter um carácter adventício* (de sorte que também elas não correspondem a qualquer espécie de *composição real* entre o sujeito e o predicado)<sup>201</sup>. Segundo Leibniz, todos os predicados de um sujeito estão *analiticamente*

---

200 Tendo em conta aquilo que se viu relativamente ao princípio de identidade, podemos dizer que nada existe que possa aparecer na pura simplicidade de si. Quer dizer, qualquer identidade, em virtude da «elasticidade» que compõe o seu «tecido» de identidade e diferença, por mais «simples» que seja, é sempre já um *composto*. De tal forma que, se procurarmos decompor uma determinada identidade na identidade das suas partes, verificamos que cada uma dessas partes é sempre já composta por outras identidades, e assim sucessivamente.

201 Usamos aqui a noção de *composição real* no sentido kantiano. Resulta muito claro que uma boa parte do que, assim, encontramos em Leibniz corresponde a uma revisão do *cânon de transgressão controlada* do princípio de exclusão do óuoũ que domina na óptica espontânea e cuja «sintaxe» se encontra explicitada na reflexão aristotélica sobre a questão da contradição.

*compreendidos na própria identidade* do sujeito em causa – são uma *expressão* dessa identidade. Nesse sentido, a multiplicidade interna de cada mónada (a multiplicidade das suas *repraesentationes* e dos seus *appetitus*) não tem qualquer carácter conflitual com a sua simplicidade metafísica, não tem sequer um carácter *acrescentado* à identidade da própria mónada – constitui, pelo contrário, algo *implicado na própria identidade de cada mónada enquanto tal*. Quer dizer, quando Leibniz fala em mónada, ao mesmo tempo que tem em vista a referida simplicidade metafísica tem também em conta uma forma peculiar de identidade do simples – uma identidade, por assim dizer, «orgânica» – tal que a sua determinação não se esgota em algo de simples, antes implica (n.b.: *internamente*, como algo implicado no próprio simples e sem o qual este não teria a determinação que tem) todos os predicados (todas as *repraesentationes*, todos os *appetitus* – e tal quer dizer também: todos os *representados* nas *repraesentationes* e todos os *objectos* dos *appetitus*).

Quer dizer, a simplicidade monádica corresponde a uma *unidade interna das diferenças*. Por *unidade interna* entende-se aquilo que faz, de cada vez, que a própria *multiplicidade das diferenças* se diga do *mesmo* e, por isso, exista uma *indivisibilidade* entre elas (as diferenças), que resulta de uma presença integral da mónada nelas. Ou seja, a mónada não se encontra mais numa *parte* da sua apresentação do que noutra. A mónada encontra-se estrutural e integralmente presente em todo e qualquer momento da sua apresentação (por mais breve ou longo que seja, por mais pequeno ou maior que seja, por mais intenso ou fraco que seja, por mais atenção ou não que se lhe dê, etc.). A mónada é um acontecimento *total* e, por isso, a sua «simplicidade» caracteriza-se por uma impossibilidade real de decomposição «Or, là où il n'y a point de parties, il n'y a ni étendue, ni figure, ni divisibilité possible»<sup>202</sup>. A mónada não tem *extensão* (por isso não pode ser circunscrita), não tem *figura* (porque assume, de cada vez, o «rosto» confuso da própria totalidade – e de nada menos do que da totalidade<sup>203</sup>), nem é *divisível* (porque qualquer divisão implicaria o estabelecimento de cortes, paragens, fronteiras, etc. – logo, implicaria a criação de *partes*). Todavia, ela é, por assim dizer, responsável pelo aparecimento de *extensões*, *figuras* e *divisões*.

Mas também isto ainda não é tudo. Com efeito, poderia ser assim mas de tal modo que a multiplicidade correspondente às *repraesentationes* e aos *appetitus* de uma

<sup>202</sup> Leibniz, *Les Principes de la Philosophie ou la Monadologie*, §3, in op.cit.

<sup>203</sup> Este aspecto da *totalidade confusa* terá ainda de ser analisado.

mónada – quer dizer, a multiplicidade daquilo que está analiticamente compreendido na sua identidade, exprime a sua identidade – tivesse um âmbito restrito: fosse uma multiplicidade *não muito ampla*, com um *cardinal restrito*, etc. Mas Leibniz sustenta precisamente a tese oposta. A dimensão dos predicados de qualquer realidade (desses predicados que, na sua concepção, não têm outro carácter senão aquilo que corresponde à *repraesentatio* e ao *appetitus* e são, portanto, se assim se pode dizer, predicados de natureza puramente *representativa* e *apetitiva*) é *total* – quer dizer, tem, em todos os casos, a amplitude de nada menos do que *o mundo*.

Não cabe considerar aqui todos os aspectos que deveriam ser tidos em conta para se poder entender isto em todas as suas implicações. Pois teria de se analisar a relação entre *mónada* e *monadologia* – e isso excederia o quadro do brevíssimo bosquejo que aqui terá de bastar para ganharmos a pista das relações entre as perspectivas desenhadas por Woolf e as que se acham propostas por Leibniz.

Atemo-nos, portanto, ao mais importante. E o mais importante é que – independentemente da questão de saber em que medida isso corresponde ou não a algo que também tem lugar para lá de cada mónada – a «identidade orgânica» de cada mónada se exprime num quadro de *repraesentationes* e *appetitus* à medida do *mundo*. Ou seja, aquilo que está analiticamente compreendido na identidade de cada sujeito metafísico, de cada identidade simples (não feita de composição real de múltiplas realidades), por um lado tem o carácter de uma *totalidade* e, por outro lado, tem o carácter de uma *totalidade absolutamente total*. De tal modo que, nesse sentido, cada mónada é todo *o mundo* (a unidade orgânica de predicados representacionais e apetitivos, a unidade orgânica de *repraesentationes* e *appetitus* que faz uma mónada é nem mais nem menos do que uma unidade orgânica *de tudo*).

Em suma, por um lado a perspectiva desenvolvida por Leibniz retira realidade aos compostos reais e reduz o quadro da realidade a uma multiplicidade de «pontos metafísicos». Mas, por outro lado confere a cada um desses pontos metafísicos uma identidade (e, com ela, uma amplitude de determinações, de predicados representativos e volitivos) tal que se trata de cada vez nem mais nem menos do que disso mesmo que nos aparece como o mundo.

O que nos leva, por fim, a um outro aspecto também ele indispensável para se entender minimamente aquilo que está em causa no conceito leibniziano de mónada. Se,

por uma parte, Leibniz fala de uma multiplicidade de «mónadas» ou «pontos metafísicos» diferentes uns dos outros, se, por outra parte, cada um destes pontos metafísicos se exprime nos seus predicados (de tal modo que estes estão *analiticamente compreendidos na identidade do sujeito a que pertencem*) e se, em terceiro lugar, a identidade de cada mónada se exprime numa multiplicidade de predicados representacionais e volitivos correspondentes a nada menos do que aquilo para que aponta a noção de mundo, então o que tudo isto significa é que há uma *multiplicidade de totalidades desta ordem* – ou seja, uma *multiplicidade de mundos*. Mas, para se entender bem o que isto significa, é preciso não esquecer que também tem que ver com uma outra componente das concepções de Leibniz – uma componente que qualifica o sentido em que se pode dizer que cada mónada é o mundo (e que há, portanto, qualquer coisa como uma *multiplicidade de mundos* constituídos pela multiplicidade de mónadas).

Segundo Leibniz a forma como cada mónada se exprime em algo de correspondente àquilo que nos aparece como o «mundo» tem características muito particulares. Poderia acontecer que cada identidade se exprimisse numa multiplicidade que pura e simplesmente nada tivesse que ver com aquilo em que se exprime cada outra. E também poderia acontecer que a multiplicidade dos predicados representacionais e apetitivos implicados na identidade orgânica de cada mónada não envolvesse qualquer elemento de «distância» ou «fuga». Mas Leibniz aponta precisamente para o contrário, quer da primeira, quer da segunda possibilidade.

Em primeiro lugar, há, se assim se pode dizer, uma coincidência entre o mundo em que se expressa a identidade orgânica de cada mónada e aquele em que se expressa a identidade orgânica de cada uma das outras: de tal modo que, em certo sentido, todas as mónadas representam o mesmo (e aquilo que todas representam é a *totalidade* do que há – a *totalidade das mónadas*). Em segundo lugar, isto pode ser assim (ou seja, pode haver qualquer coisa como uma convergência entre o mundo de predicados representativos e apetitivos de cada uma das diferentes mónadas) e ao mesmo tempo acontecer que *o mundo* de cada mónada é um mundo próprio, que exprime a sua identidade exclusiva<sup>204</sup>, porque a *forma de relação* de cada mónada com a totalidade de identidades (e de correspondentes *repraesentationes* e *appetitus*) que todas representam

---

204 O seu «ὅπερ εἶναι», aquilo que faz dela algo diferente de todas as outras.



pode ser *diferente*. É precisamente isso que se exprime na noção de *intuentis situs*, ou ponto de vista, etc.

Quer dizer: o mundo que segundo Leibniz exprime a identidade de cada mónada não se caracteriza apenas por ser uma *totalidade* (se assim se pode dizer, uma *totalidade total*: a totalidade) mas também por uma não menos importante componente de *contração* – ou seja, por ser uma *totalidade contraída*. Essa contração tem que ver com o facto de a representação daquilo que é representado (e assim também o *appetitus* daquilo que é objecto de *appetitus*) comportar como que «distância» dentro do próprio acontecimento de representação – distância em virtude da qual o que é representado *vai além de si próprio* – e isto quer dizer ao mesmo tempo: *fica aquém de si*. Assim, por exemplo, ao representar uma dada multiplicidade a uma certa distância, a representação que se tem disso remete já para aquilo que se pode apresentar, se porventura me aproximar mais; mas, ao mesmo tempo, fica ainda aquém disso, sem chegar a isso (a essa outra representação que de certo modo já antecipa ou já anuncia). Leibniz desenha múltiplas formas deste complexo fenómeno de implicação do «já» e do «ainda-não» representacional e apetitivo – é justamente isso que se expressa na sua concepção da diferença entre representações *obscuras* e representações *claras*, entre representações *claras* e representações *distintas*, entre representações *distintas* e representações *adequadas*, entre representações *adequadas* mas *simbólicas* e representações *intuitivas*<sup>205</sup>.

Sendo assim, segundo Leibniz, aquilo que distingue as diferentes *partes totales* (que são os diferentes mundos expressivos da identidade das diferentes mónadas) são as múltiplas constelações desta presença/ausência ou as múltiplas constelações desta «distância» (deste «já» que é ao mesmo tempo um «ainda-não»: deste *estar-para-lá-de-si-mesmo* que é também um *ficar-aquém-de-si*) que caracteriza os diferentes predicados representativos e apetitivos de cada «ponto metafísico» e a forma como tem a *totalidade total* que todas as mónadas representam. Por um lado, a multiplicidade daquilo que, neste sentido, é predicado de cada mónada é a *mesma* multiplicidade total. Em relação a cada um dos elementos desta multiplicidade total, cada mónada tem um mínimo de representação etc. (quer dizer, cada mónada tem-no como predicado *seu* –

---

205 Cf. Leibniz, G. W., *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*, in *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und Deutsch Hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 32-47.

como predicado representacional). De sorte que *nada, absolutamente nada se mantém num grau zero de representação em relação a nenhuma mónada* (ou *nenhuma mónada tem um grau zero de representação, contacto ou ligação com o que quer que seja*). Mas, por outro lado, também acontece que praticamente *nada* está tido em representação por uma mónada de tal sorte que o modo como é já tido *corresponda à plenitude da referida escala de presença/ausência* (quer dizer, a uma presença que já não comporte nada, absolutamente nada de ausência ou de «distância»). Por outras palavras, *nada, absolutamente nada* está tido por uma mónada que não comporte algo disso a que se chamou a «fuga» em virtude da qual aquilo que se tem representado vai *além de si mesmo* (e, portanto, fica ao mesmo tempo *aquém de si mesmo*).

O que exprime a identidade própria de cada ponto metafísico é ao mesmo tempo a totalidade do mundo e a *forma própria* que cada mónada tem de organizar esta *constelação de presença e ausência*, de «já» e de «ainda-não», de «aquém» e de «além». Ou seja, o que exprime a identidade própria de cada ponto metafísico é ao mesmo tempo a totalidade do mundo e a forma própria que cada mónada tem de «distribuir» a totalidade do mundo (os diferentes elementos dessa totalidade) pelas várias «posições» *acima do grau zero e abaixo da total presença* (sem qualquer resíduo de ausência ou fuga) para que aponta a escala leibniziana das *perceptiones* ou das *ideae*.

Nesse sentido, o mundo das diferentes mónadas é ao mesmo tempo o *mesmo* e um *mundo radicalmente diferente* do das outras; a multiplicidade de mónadas corresponde a qualquer coisa como uma *multiplicação perspectivística do mesmo*; e aquilo que é tido por cada mónada é ao mesmo tempo *o todo*, no sentido mais estrito do termo, e algo que se caracteriza por deixar escapar todas as perspectivas (todos os modos-de-ver) que expressam a identidade própria de todas as outras mónadas. É nesse sentido que, como vimos, cada mónada é uma *pars totalis*.

O problema agora é o seguinte: se a mónada se caracteriza por ser uma *unidade interna simples* (subordinando a si a própria *multiplicidade*, i.e., sendo a condição de possibilidade de apresentação da própria multiplicidade) que tipo de *acesso* pode ela ter ao *exterior* de si? Quer dizer, como é que se pode compreender a relação entre a *simplicidade monádica* e o *acesso* da mónada àquilo que aparece como *exterior, múltiplo, composto, diferente*, etc?

Tendo em conta a «simplicidade» da mónada, o *acesso* à multiplicidade da

diferença não pode, segundo Leibniz, ser entendido como algo que «chega de fora». Sendo a mónada *simples*, nada se lhe pode acrescentar e, por isso, nada lhe pode verdadeiramente «chegar»:

Il n'y a pas moyen aussi d'expliquer, comment une Monade puisse être altérée ou changée dans son interieur par quelque autre creature, puisqu'on n'y sauroit rien transposer ni concevoir en elle aucun mouvement interne, qui puisse être excité, dirigé, augmenté ou diminué là dedans, comme cela se peut dans les composés, où il y a de changement entre les parties. Les Monades n'ont point de fenêtrés, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. Les accidens ne sauroient se detacher, ny se promener hors des substances, comme faisoient autres fois les especes sensibles des Scholastiques. Ainsi ny substance, ny accident peut entrer de dehors dans une Monade.<sup>206</sup>

Chegamos assim ao primeiro ponto que nos importa considerar na *estrutura do acesso perceptivo*. Leibniz diz que o *acesso* não se constitui pela existência de «portas» ou «janelas», através das quais algo possa entrar e modificar a mónada: «naturellement rien ne nous entre dans l'esprit par dehors, et c'est une mauvaise habitude que nous avons de penser comme si nostre ame recevoit quelques especes messageres et comme si elle avoit des portes et des fenestres»<sup>207</sup>. Como compreender então o facto de o *acesso*, para se constituir enquanto tal (enquanto notificação de algo que é diferente da mónada, que tem uma identidade própria, diferente da identidade da mónada), não poder, todavia, ser entendido como a relação a algo que é *exterior* ao acontecimento da mónada (i.e., não poder ser entendido como *encontro*, etc.)?

A perspectiva leibniziana parece inverter a compreensão natural que costumamos ter a respeito do nosso *acesso* às coisas. Em virtude do fenómeno de «transparência» que, como vimos, caracteriza o ponto de vista natural, este tende a considerar que o seu *acesso* às coisas é mediado por «aberturas» através das quais tudo o mais «chega». No fundo, é isso que se entende por órgãos de percepção. Nós acedemos ao mundo através dos órgãos de percepção que, tal como as «portas» e as «janelas», podem ser «abertos» e «fechados» de forma voluntária – estabelecendo-se assim uma relação entre um «interior» e um «exterior». Porém, as noções de «abertura» e «fechamento» assim entendidas, acentuam uma marcação de fronteiras que desvirtua o

---

206 Leibniz, *Les Principes de la Philosophie ou la Monadologie*, §7, in op.cit., p.440.

207 Leibniz, *Discours de métaphysique*, §26 in G.W. Leibniz, *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und deutsch hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p.130.

fenómeno de *atravessamento constitutivo da identidade na identidade das diferenças*. Ora, Leibniz critica esta atitude natural do ponto de vista, pois afirma que nenhuma modificação se pode dar na mónada que não seja já resultado de uma possibilidade interna de modificação da própria mónada: «Il s'ensuit de ce que nous venons de dire, que les changemens naturels des Monades viennent d'un *principe interne*, puisqu'une cause externe ne sauroit influer dans son interieur»<sup>208</sup>. Mas aqui importa ter presente que a questão não tem que ver apenas com o problema da realidade, da substância, etc., com as consequências que as análises de Leibniz tiram das conclusões a que chega a tal respeito, etc. Leibniz está a pôr em evidência a própria fragilidade da nossa compreensão habitual de acesso. O que caracteriza a perspectiva habitual é que compreende confusamente o acesso como uma *abertura*. Essa compreensão é meramente *metafórica*, não constitui propriamente um *conceito*<sup>209</sup>. Este é o primeiro aspecto. O segundo aspecto é que esta noção de abertura, embora tenha que ver com algo que «faz a ponte» entre aquilo ou aquele que acede e aquilo com que o acesso põe em contacto e se distingue, portanto, pelo seu carácter *atravessado*, tende, ainda assim, a ser entendida de forma «territorial» – quer dizer, delimitando claramente o A que acede, o B com que o acesso põe em contacto e o C do próprio acesso enquanto tal. De sorte que cada um destes elementos é compreendido como se tivesse o carácter de um «ὅπερ εἶναι» perfeitamente definido nas suas fronteiras e independente dos demais, de que difere.

Leibniz foca esta evidência e procura mostrar os seus «pés de barro». Para além dos outros aspectos que se prendem com as suas análises metafísicas, também é isso que está em jogo quando vinca que não há «portas» nem «janelas». Não se pode analisar este facto mais detidamente aqui. Mas acontece que, na verdade, toda a nossa compreensão do acesso a partir da identificação de órgãos perceptivos, dos diferentes sentidos, das diferentes funções psíquicas, etc., tem um carácter derivado relativamente a uma compreensão global, sempre já constituída, que em última análise é a referida compreensão *puramente metafórica* do acesso como a abertura a que Leibniz se refere quando fala das portas e janelas. Quer dizer, o que nos faz compreender o que se passa

---

208 Leibniz, *Les Principes de la Philosophie ou la Monadologie*, §11, in op.cit., p.442.

209 No sentido em que não se trata de uma *abertura* – de um *buraco*, etc., no sentido próprio, mas por outro lado é a partir da noção de algo dessa natureza que se compreende o próprio acesso, sem que se esteja em condições de determinar que é que, em sentido próprio, faz essa «abertura», que não é uma abertura no sentido próprio (ou seja que é isso em relação ao qual a noção de abertura é uma *metáfora* – que é isso relativamente ao qual a noção de abertura, no sentido próprio, é *impertinente*).

no acesso e quais as relações entre o acesso e aquilo a que acede, etc., não são as perspectivas abertas pela focagem de todos estes pontos mas sim a compreensão global – a da metáfora da «abertura» – *que tende a ser suposta* nessas mesmas focagens ou nessas mesmas indagações. Mas então, como é que podemos compreender o fenómeno do *acesso*?

Antes de mais, importa perceber que o que está em causa não é a consideração da existência da mónada por um lado, a existência do mundo por outro lado e, depois, a relação que se estabelece entre um e outro. Não. Para Leibniz, o que está em causa na noção de mónada é sempre já uma peculiar forma de mundo: «chaque substance est comme un monde à part»<sup>210</sup>. Assim, o que parece estar em causa é a existência de tantos mundos quantas as mónadas existentes, de tal forma que cada mónada tem o mundo como que «dobrado» em si mesma.

Importa, no entanto, ter em consideração que também não é posta em causa a existência de um mundo independente (apesar de não podermos fazer a mínima ideia do que isso seja – pois pensar a independência é já estar a fazê-la depender da minha própria forma de pensar). Acontece é que a percepção do mundo (que faz que a existência do mundo dependa de uma apresentação dele) exprime sempre já a identidade não do mundo (ou não apenas do mundo e não directamente do mundo) mas da própria mónada. Por outras palavras, o «conteúdo» da apresentação da mónada (o mundo) exprime não a identidade do mundo (ou daquilo que há no mundo), mas antes a identidade da própria mónada. Ou seja, a apresentação que a mónada tem do mundo é uma apresentação na qual a mónada faz do apresentado uma espécie de *predicado expressivo de si mesma*. A mónada não é, por assim dizer, um meio neutro onde pura e simplesmente se reflectem as determinações alheias, os predicados alheios. O que aparece no quadro da mónada é predicado da sua própria identidade, expressão da sua própria identidade. Trata-se, portanto, de um nexu de «pertença», mas não apenas de pertença abstracta, antes de *expressão* – de tal modo que os atributos do apresentado exprimem a determinação central que é a da identidade da mónada. Neste sentido, podemos dizer não existirem predicados «acidentais», i.e., predicados que estão nas

---

210 Leibniz, *Discours de métaphysique*, §14. in op.cit., p.94. Cf. também, por exemplo, Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'ame et le corps*, §16, in G.W. Leibniz, *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und deutsch, hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p.222 «Tout Esprit estant comme un Monde à part, suffisant à luy même, independant de toute autre creature, enveloppant l'infini, exprimant l'univers».

coisas, que «pertencem» a elas (mas que podiam não estar ou não «pertencer»), significa que não existem representações acidentais, cuja relação com a própria identidade da mónada corresponda a um nexo de *composição real*, no sentido anteriormente referido, tal que cada um dos elementos postos em relação pode muito bem ter lugar sem o outro. No modelo desenvolvido por Leibniz, esta pertença das representações (de todas as representações) à própria identidade do «ponto metafísico» tem a forma de uma *implicação analítica* – de sorte que, assim como todos os atributos de um sujeito estão implicados na sua identidade (e não são, nesse sentido, acidentais, mas sim «essenciais»), assim também todas as representações estão implicadas na própria identidade da mónada – não são, nesse sentido, representações «acidentais», mas sim essenciais.

É desta forma que podemos compreender que aquilo que «chega», na verdade, não é exterior à mónada (e, por isso, não «chega»), antes é algo que já se encontra, de certa forma, como que «presente» nela: «nostre ame, qui fait qu'elle enferme tout ce qui luy arrive»<sup>211</sup>. Por outras palavras, a mónada não guarda em si aquilo que «chega» (como uma gaveta guarda os conteúdos que nela se introduzem). Ela como que «desdobra» a partir de si aquilo que tem. De sorte que o «contacto», se assim se pode dizer, com o «exterior», consiste apenas em «dar forma» àquilo que a mónada já possui, em si mesma, como possibilidade interna: «il faut que ces perceptions internes dans l'ame même luy arrivent par sa propre constitution originale [...] les perceptions ou expressions des choses externes arrivant à l'ame à point nommé, en vertu de ses propres loix, comme dans un monde à part»<sup>212</sup>.

Mas tudo isto levanta uma enorme dificuldade; uma dificuldade que tem que ver com o seguinte: se a mónada se caracteriza por ser um acontecimento «fechado», que contém em si mesmo a *totalidade* (pois nada pode chegar de fora), isso significa que, por um lado, ela tem de ser, de algum modo, essa mesma *totalidade* e, por outro lado, não pode ser nada em concreto (pois, se fosse algo em concreto, diferenciar-se-ia de tudo o mais, logo, não seria a *totalidade*, mas sim uma *parte* dela). Isto introduz uma variação naquilo que anteriormente se considerou como a natureza ultra-englobante da identidade. Tal variação consiste no seguinte: quando se falou da natureza

---

211 Leibniz, *Discours de métaphysique*, §29, in op. cit, p.136.

212 Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'ame et le corps*, §14, in op.cit., p.218.

ultra-englobante da nossa própria identidade, aquilo que se disse foi que ela era uma *parte* que, de algum modo, englobava em si a *totalidade*, ou seja, o que se viu foi que a identidade é ultra-englobadora daquilo que a engloba como parte de si. Todavia, o que modifica agora a compreensão desta forma de ultra-englobamento por parte da mónada é o facto de se compreender o *acesso* como um *acesso* que, por assim dizer, tem lugar «dentro» do acontecimento «fechado» da mónada. Por outras palavras, a *totalidade* não é algo que a identidade monádica possa, de facto, englobar (no sentido em que, por englobamento, se entende uma espécie de «abarcamento» de algo que está «fora»). Mas, dado o seu carácter «fechado», podemos dizer que, em certo sentido, *a totalidade é a mónada*. No entanto, importa analisar um pouco melhor o que está em causa quando se diz que *a totalidade é a mónada*.

Para tal, é necessário começar por determinar a natureza do «lugar», por assim dizer, da mónada. Anteriormente, vimos que o «lugar» da identidade consiste numa forma de descentramento do Eu que, partindo do meu corpo, como que se *atravessa* e *entrelaça* com tudo o mais (quer no plano espacial, quer no plano temporal). De tal forma que, ao procurar-me a mim mesmo, só o posso fazer através da consideração daquilo em que me *atravesso*. Ora, o que agora se procura mostrar é que, apesar de a minha identidade se achar presente em tudo aquilo em que se atravessa, ela não coincide, de modo nenhum, com isso mesmo em que se atravessa. Quer dizer, apesar de a mónada se encontrar *na totalidade* (e, por isso, de algum modo, ser a própria totalidade), ela não coincide com nenhum momento dela<sup>213</sup>. E isto porque, segundo Leibniz, a mónada tem a natureza de um *ponto*. Mas a que corresponde esse *ponto*?

Isto é algo que se percebe, desde logo, se compreendermos a mónada como uma determinada *perspectiva do mundo*: «C'est comme dans un *centre* ou *point*, tout simple qu'il est, se trouvent une infinité d'angles formés par les lignes qui y concourent»<sup>214</sup>.

---

213 De tal forma que, ao dizermos que a *totalidade é a mónada*, não estamos a reduzir ou a fazer coincidir a *totalidade* a *uma* mónada, mas antes a atribuir à *totalidade* a possibilidade de «ser» numa infinidade de pontos de vista; pontos de vista esses que, apesar de *diferentes*, são, no fundo, representações do *mesmo* – a *totalidade*. Relativamente a este ponto tenha-se em consideração o famoso passo de Leibniz em que se diz que cada mónada é como um espelho do Universo. Cf. Leibniz, *Discours de métaphysique*, §9, in op.cit., p.76-78 «De plus toute substance est comme un monde entier et comme un miroir de Dieu ou bien de tout l'univers, qu'elle exprime chacune à sa façon, à peu pres comme une même ville est diversement représentée selon les différentes situations de celui qui la regarde. Ainsi l'univers est en quelque façon multiplié autant de fois qu'il y a de substances, et la gloire de Dieu est redoublée de même par autant de représentations toutes différentes de son ouvrage».

214 Leibniz, *Principes de la nature et de la grace, fondés en raison*, in G.W. Leibniz, Band 1, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p.416.

Ora, se a mónada corresponde a um *ponto de vista do mundo*, isso significa que ela *accede ao mundo* a partir de um *ponto*. Todavia, isto poderia levar a supor que, para Leibniz, o problema do *acesso* se reduz a uma espécie de «geometria da apresentação» relativa ao espaço, à posição no espaço, etc. Mas não é isto que se passa, porque, embora a noção de *ponto de vista* (de *intuentis situs*, etc.), em termos geométricos, implique uma determinada «posição» a partir da qual tudo o mais é apresentado (no sentido em que não se encontra marcada pelo fenómeno de não-indiferença), aquilo que Leibniz tem em vista está ligado à própria identidade da mónada e à *expressão dessa identidade*. De tal modo que a própria posição no espaço tem um *carácter representacional* – é uma representação – e constitui já ela mesma uma *expressão da identidade da mónada*, quer dizer, constitui um *ponto de vista* no sentido que está aqui em causa. Neste sentido, segundo Leibniz, o ponto de vista é na sua essência metafísico:

Il n'y a que les *Atomes de substance*, c'est à dire, les unités reelles et absolument destituées de parties, qui soyent les sources des actions, et les premiers principes absolus de la composition des choses, et comme les derniers elements de l'analyse des choses substantielles. On les pourroit appeller *points metaphysiques* : ils ont *quelque chose de vital* et une espece de *perception*, et les *points mathematiques* sont leur *points de vue*, pour exprimer l'univers. Mais quand les substances corporelles sont resserrées, tous leur organes ensemble ne font qu'un *point physique* à nostre égard. Ainsi les points physiques ne sont indivisibles qu'en apparence ; les poits mathematiques sont exacts, mais ce ne sont que des modalités : il n'y a que les points metaphysiques ou de substance (constitués par les formes ou ames) qui soyent exacts et reels, et sans eux il n'y auroit rien de reel, puisque sans les veritables unités il n'y auroit point de multitude.<sup>215</sup>

Ora, se a mónada é um *ponto metafísico*, isso significa que o «dentro» da mónada (o que lhe pertence, o que é dela) não corresponde a nada que tenha a natureza da espacialidade do mundo *físico* enquanto tal. Isto é determinante para compreender que aquilo a que a mónada *accede*, no seu *acto perceptivo*, não se situa fora dela e que o representado (o que a mónada representa) não «chega» a lado nenhum. E não «chega», precisamente, porque a mónada não é um «lugar». Ela é um *acto*, um *movimento*; um *movimento permanente de acesso perceptivo a si mesma*. Por outras palavras, podemos dizer que a mónada não *tem* uma percepção do mundo (e, consequentemente, de si mesma): a mónada *é* uma percepção do mundo. Quer dizer: ela encontra-se, de cada

215 Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'ame et le corps*, §11, in op.cit., pp.214-216.



vez, no próprio *acto de perceber aquilo que é de si*. Todavia, e este é o problema, a mobilização da mónada na procura de uma identificação de si mesma, na procura de *aceder a si mesma*, não pode coincidir com a *forma das coisas percebidas* (pois, se assim fosse, ela encontrar-se-ia numa *parte* e não na *totalidade*). E, no entanto, também não pode deixar de ser por elas e através delas que ela própria se procura.

Assim, parece que a mónada se encontra como que «perdida» de si mesma no «interior» de si mesma. Ou seja, parece que existem, se assim se pode dizer, «barreiras» no interior do acontecimento perceptivo da própria mónada que impedem um *acesso* pleno e claro à *totalidade* que ela é. Por outras palavras, independentemente de não existirem «portas» e «janelas» que demarquem uma «fronteira» entre um «interior» e um «exterior» da mónada, parecem existir, ainda assim, «portas» e «janelas» «dentro» do acontecimento perceptivo da mónada; «portas» e «janelas» essas que impedem um *acesso* pleno da mónada àquilo mesmo que nela já se encontra, de algum modo, presente (e, com isto, impedem um *acesso* pleno da mónada a si mesma). A pergunta que agora se faz é a seguinte: a que correspondem estas «portas» e «janelas» que têm lugar «dentro» do acontecimento perceptivo («fechado») da mónada?

## 10.2 O plano transparente

Como acabámos de ver, quando Leibniz diz que não há portas nem janelas, o que está em causa é também uma chamada de atenção para a fragilidade da metáfora de auto-compreensão do acesso que faz parte do próprio acontecimento do acesso. Vendo bem, não há nenhuma «abertura», não há nenhum «buraco», não há nenhuma porta, não há nenhuma janela – não há nada disso no sentido literal. Mas, por outro lado, também não se dispõe de nada que capte adequadamente que é que há em vez disso. O que põe o problema da *impropriedade* da própria auto-compreensão do acesso que faz parte dele mesmo (como dissemos, o acesso percebe-se a si mesmo por uma *metáfora*, não tem *conceito* de si). Numa palavra, independentemente de tudo o mais que também envolva distância (essa distância em virtude da qual a mónada *escapa* a si mesma, tem-se e ao mesmo tempo não se tem), há já uma fundamental componente de *distância* na própria forma como tem notícia de (e acompanha) o próprio acontecimento de acesso de que, por assim dizer, é feita. Por outro lado, se seguirmos atentamente o próprio modelo

alternativo desenhado por Leibniz, percebemos que, em última análise, os novos termos em que procura entender o acontecimento do acesso também não alcançam a plena inteligibilidade, também envolvem metáforas constituídas de tal modo que em última análise não se sabe qual é o *proprium* para que remetem. Por outras palavras, percebemos que também no caso de Leibniz, *faltam conceitos*, no sentido forte e próprio do termo.

De todo o modo, independentemente de todos estes problemas, a forma deste acontecimento que somos e que tudo isto (o mundo, no sentido leibniziano) é – a forma da *pars totalis* – é precisamente a de qualquer coisa com o carácter da fita de Möbius.

Tendo em vista tudo isto, importa agora ver que perspectivas é que a este respeito se desenhavam na obra de Woolf – quer dizer, como se formula nela a questão do acesso.

Um ponto decisivo que é preciso ter em atenção é que V. Woolf não se debate exactamente com os mesmos problemas. E isto por duas ordens de razões. Por um lado, porque não desempenham qualquer função relevante na sua obra alguns dos problemas que são mais marcantes na construção do conceito leibniziano de mónada – em especial aqueles que têm que ver com a questão da simplicidade da substância, com a negação da realidade do composto, com problemas do «*commercium*» ou do *influxo* entre realidades diferentes. De certo modo, o terreno em que V. Woolf se move é um terreno que desconhece toda esta esfera de questões ou em que elas não têm peso, que não lhes «liga». Nesse sentido é um terreno neutro em relação a elas.

Por outro lado, V. Woolf privilegia outra ordem de questões, põe-na no centro – e muito em especial põe no centro das suas preocupações o fenómeno do *significado*, no sentido que oportunamente referimos (e a que já voltaremos). Ou seja, enquanto a perspectiva de Leibniz compreende o acesso fundamentalmente como um acesso perceptivo (numa acepção muito lata de percepção – como um acesso de fixações de realidades de registo da sua presença, de tomada de conhecimento da sua determinação, etc.), a perspectiva desenhada por V. Woolf compreende o acesso como algo que, mesmo que também tenha um carácter perceptivo, não se esgota num carácter perceptivo, antes está constituído de tal modo que, por um lado, também inclui componentes de outra natureza (aquelas que têm que ver com o *significado*, com a própria relação com a *vida*, com a *avaliação* da própria «personagem» que é a vida) e,

por outro lado, confere a essas outras componentes um papel central – um papel tão central que na verdade elas é que são as protagonistas.

Mas em tudo isto o decisivo é que, mesmo havendo a referida «mudança de terrenos», aquilo que se encontra na obra de V. Woolf é, ainda assim, qualquer coisa como uma redescoberta da mónada ou da monadologia e a sua expressão literária. Quer dizer, a obra de V. Woolf tem um carácter tal que ao mesmo tempo manifesta e dá a perceber que somos – como somos e até que ponto somos – uma mónada.

Por certo, não se encontra em V. Woolf nada que corresponda à tese sobre a implicação analítica de todos os predicados (e assim também de todos os predicados representacionais e apetitivos) na identidade do sujeito – e o mundo não é, na obra de V. Woolf (como em Leibniz), a expressão da identidade da mónada nesse sentido. Mas isso não impede que, por um lado, também para V. Woolf a identidade do acontecimento de acesso que cada um de nós é se estenda pura e simplesmente a *tudo*, abarque *tudo* (de tal modo que esse acontecimento *é em si mesmo* o mundo). E, por outro lado, também para V. Woolf, o *todo* (o mundo, a totalidade absoluta) com que cada um está em contacto tem a marca dessa sua identidade, da identidade monádica, é uma *expressão* dela e está *fechado* dentro da esfera dessa identidade – e é o seu próprio mundo. Ou seja, também na obra de V. Woolf, um dos aspectos centrais em que mais se insiste é esta propriedade de o *único*, o *ínfimo*, o «*ponto metafísico*» ser a esfera do *todo* – o todo no sentido mais estrito do termo (de tal modo que se pode dizer que nada, absolutamente nada, cai fora da sua esfera). Mas, por outro lado, também na obra de V. Woolf essa totalidade total está presa a um *ponto de vista*, e, precisamente porque expressa uma identidade entre muitas outras, tem um carácter *finito e contracto*.

Posto isto, para ganharmos a pista de como, na obra de Woolf, se desenha a questão do acesso, concentremo-nos na sua noção de *janela* e em noções equivalentes.

A noção de «janela» ou «vidraça» encontra-se presente em diferentes momentos da obra woolfiana e desempenha um papel determinante para a compreensão desta «separação» ou «afastamento» que caracteriza a situação «interna» da mónada relativamente a si mesma. O que é preciso analisar agora é qual a natureza destas «janelas internas» e o que está em causa nelas<sup>216</sup>.

---

216 Note-se, no entanto, que a «janela» woolfiana não entra em contradição com aquilo que anteriormente se disse acerca da não existência de «janelas» no *acesso perceptivo*. Isto porque a «abertura» aqui em causa é, como veremos, ilustrativa de um *contacto* da identidade consigo mesma, ainda no âmbito do «fechamento» monádico que caracteriza o acontecimento de lucidez.

A «janela» aparece na narrativa woolfiana como um elemento de «demarcação de fronteiras»; elemento que «separa» o interior do exterior, o dentro do fora, o eu dos outros, o privado do público, etc. Desta forma, é frequente aparecerem na narrativa woolfiana personagens que, encontrando-se num qualquer espaço interior, contemplam o exterior através da janela – como se esta fosse uma espécie de «lugar» a partir do qual se assiste ao que se passa «do outro lado», i.e., ao que se passa «lá fora». Este «assistir» vinca, precisamente, a «distância» ou «separação» que existe entre aquele que contempla e aquilo que por ele é contemplado (sem prejuízo, como veremos, da possibilidade de daí resultar uma qualquer forma de intersecção): «He rose and looked out of the window down into Piccadilly. Holding his cigar suspended he looked down on the tops of omnibuses, hansom cabs, victorias, vans and landaus. He was out of it all, his attitude seemed to say» (Y, 10)<sup>217</sup>.

Neste sentido, podemos dizer, a «janela» apresenta-se como uma «barreira» que separa o que se encontra «deste lado» daquilo que se encontra «do outro lado». De tal modo que, embora o vidro seja transparente, ele é como uma parede; uma parede que «enclausura» e «aprisiona» relativamente àquilo que se encontra do outro lado<sup>218</sup>. Isto revela, como evidencia Sally em *Mrs Dalloway*, por um lado, a nossa condição de «prisoneiros» e, por outro lado, a tentativa de superação dessa mesma condição – «arranhando nas paredes da cela», na tentativa de alcançar o outro lado:

For what can one know even of the people one lives with every day? she asked. Are we not all prisoners?

217 Em *Virginia Woolf: Technique of Symbolism in Fiction*, Lalatendu Sahu analisa a importância que a «janela» desempenha em *To the Lighthouse*. A primeira parte de *To the Lighthouse* tem como título, precisamente, *The Window*. Segundo L. Sahu, a «janela» constitui-se como o elemento que permite a «revelação» e, ao mesmo tempo, uma relação de «integração» (ou não) daquele que contempla naquilo que é contemplado. Cf. Lalatendu Sahu, *Virginia Woolf: Technique of Symbolism in Fiction*, Classical Pub., New Delhi, 2001, pp.136-137 «*To the Lighthouse* has the window as a central symbol. [...] The window provides a chance for mingling of one's own being with the outer reality which he beholds. Moments of revelation and integration occur and Mrs. Ramsay experiences such moments. The window acts like a screen between reality and consciousness and reduces the pageant of the world to the level of contemplation». Não cabe aqui analisar este aspecto, mas não é por acaso que um dos emblemas originais das ondas (além das falenas, da «barbatana» que aparece no meio do ermo, etc.) é a janela. Cf. *WD Waves*, II, 8, 10, 21s., 29, 46, 64, 151.

218 Em *Jacob's Room*, a imagem do Outro – que se vê através dos autocarros que passam – ilustra esta ideia de «contacto» e «separação», de «proximidade» e «distância», cf. p.85 «The motor omnibuses were locked. Mr. Spalding going to the city looked at Mr. Charles Budgeon bound for Shepherd's Bush. The proximity of the omnibuses gave the outside passengers an opportunity to stare into each other's faces. Yet few took advantage of it. Each had his own business to think of. Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title, James Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers going the opposite way could read nothing at all – save "a man with a red moustache," "a young man in grey smoking a pipe».

She had read a wonderful play about a man who scratched on the wall of his cell, and she had felt that was true of life – one scratched on the wall (*MD*, 211).

O que de imediato percebemos, a partir deste exemplo, é que tudo aquilo que se encontra «do outro lado» (e aqui, por «outro lado», entendemos aquilo que parece ter uma existência independente da minha) é algo que nos encontramos impedidos de alcançar. Assim, seguindo este exemplo, a «janela» ou a «superfície transparente» (o vidro) funciona também como uma cela que mantém o sujeito separado daquilo que se encontra no seu «exterior» (ou no exterior de si). Isto também se encontra expresso, por outras palavras, em *The Death of the Moth*, onde se testemunham os últimos instantes da vida de uma falena que, encontrando-se aprisionada no «lado de dentro» da janela, embate contra a vidraça numa tentativa de alcançar o «lado de fora»:

He flew vigorously to one corner of his compartment, and, after waiting there a second, flew across to the other. What remained for him but to fly to a third corner and then to a fourth? That was all he could do, in spite of the size of the downs, the width of the sky, the far-off smoke of houses, and the romantic voice, now and then, of a steamer out at sea. (*DM, The Death of The Moth*, 9)

Daqui resulta que a «janela» (que tem a natureza de uma «superfície transparente») tem uma dupla propriedade: por um lado, ela é aquilo que «separa» (pois, tal como a parede da cela, é aquilo que impede o contacto) mas, por outro lado, ela é aquilo que «prende» e liga o que se encontra separado (pois, por ela, aquilo que se encontra separado entra em «comunicação»<sup>219</sup>). Assim, a «janela», ao revelar o que está «para lá dela», acaba também por impedir o alcance disso para o qual remete. Neste sentido, o «pôr em contacto com» (ou «pôr em comunicação com») é, simultaneamente, correlativo de um reconhecimento do «impedimento» do *acesso* a isso mesmo que através de si se dá a ver. Por outras palavras, aquilo que a «janela» revela é a própria «fuga» daquilo que «através dela» se manifesta<sup>220</sup>.

---

219 Isto corresponde àquilo que Simone Weil descreve como μεταξύ – a ideia de que cada separação é uma forma de ligação. Em *La Pensateur et la grâce*, S. Weil refere que dois prisioneiros cujas celas são contíguas, comunicam um com o outro batendo na parede. A parede é, portanto, aquilo que separa mas, ao mesmo tempo, o meio pelo qual eles comunicam. L. Sahu, por sua vez, atribui à «janela», precisamente, este carácter «revelador» e, ao mesmo tempo, «separador» daquilo que revela. Cf. op.cit., p.135 «In *Mrs Dalloway*, the symbol that expresses for Clarissa the balanced relationship between self and others is the window. The window reveals people to each other and also keeps them separate».

220 São vários os momentos nas obras de V. Woolf onde a imagem da «janela» ilustra, precisamente, a «impermeabilidade» (e inacessibilidade) daquilo ou daqueles com o qual as personagens estão em

Todavia, poderia acontecer que aquele que se encontra afastado daquilo com que está em contacto não tivesse necessidade de superar esse afastamento. O que acontece é que, à semelhança da «ferida» aristofânica e do fenómeno de não-indiferença que caracteriza a nossa relação às coisas, a «janela» funciona como o elemento que, por um lado, nos põe a olhar, precisamente, para o lugar da «ausência» e, por outro lado, nos mobiliza numa *atração* em direcção ela. Ou seja, a «janela» «lança-nos» já em direcção àquilo que se encontra «para lá»; coloca-nos no reconhecimento de que nos encontramos a presenciar o lugar do qual nos encontramos ausentes, permitindo-nos reconhecer, simultaneamente, que há nisso uma peculiar forma de *fuga* que tem lugar «dentro» da própria percepção. Por outras palavras, contemplando aquilo de que nos diferenciamos, reconhecemo-nos como estando separados daquilo que, de algum modo, é parte integrante do nosso próprio acontecimento perceptivo. É neste sentido que se pode dizer que a janela, enquanto «plano transparente», não apenas «separa» como, ao mesmo tempo, remete para uma «continuidade» que é mobilizadora de uma *atração*. Assim, aquilo que este «plano transparente» põe em evidência é a própria tensão presente (de forma estrutural) no *acesso* – a atracção para aquilo que se diferencia de si e se mantém inacessível mas, ao mesmo tempo, diz algo de si; a atracção para aquilo que está *fora* mas, ao mesmo tempo, corresponde a algo *interno*; a atracção para aquilo que se encontra *separado* mas, ao mesmo tempo, faz parte de si<sup>221</sup>.

Ora, o que isto indica é que, tal como V. Woolf procura mostrar, embora aquilo que se encontra «do outro lado» da janela possa, aparentemente, nada ter que ver com isso que se encontra «do lado de cá da janela», de certo modo, encontra-se (intrinsecamente) relacionado com ele. Quer dizer, embora aquilo que é percebido seja diferente daquele que percebe, não é, todavia, independente dele<sup>222</sup>. De sorte que a

contacto. A este respeito confira-se, por exemplo, *Y*, p.69 «She turned to the window. A roar of laughter floated out from the undergraduates' quarters. What are they laughing at, she wondered as she stood by the window»; *SF, An Unwritten Novel*, p.109 «then, what are you thinking? (Let me peep across at her opposite; she's asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o'clock in the afternoon? Health, money, bills, her God?)»; *MD*, pp.138 e 139 «Had she ever tried to convert any one herself? Did she not wish everybody merely to be themselves? And she watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her stop; then let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that – that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it – but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul».

221 Portanto, o que parece estar em causa nesta condição de «prisoneiros» é o facto de este «arranhar as paredes da cela» consistir numa tentativa de *aceder* a algo que, estando «do outro lado», faz parte daquilo mesmo que se encontra «deste lado».

222 No fundo, o que a imagem da «janela» ilustra, em certo sentido, é o que já foi referido anteriormente:

«janela» acaba por ser um lugar em que assistimos ao diálogo da personagem consigo mesma, através da relação que, a partir dela, a personagem estabelece com o que se passa «para lá» dela. Desta forma, a percepção do «exterior» como que amplia e revela aquilo mesmo que está a ter lugar na percepção «interior» da personagem. Pois é como se o «lado de fora» fosse visto como uma espécie de «desfile» ou metáfora ilustrativa daquilo mesmo que está a ter lugar no pensamento da personagem: «She could remember flinging up her bedroom window and looking down on the dark shrubs in the garden and crying out, “Is this life?”» (Y,89)<sup>223</sup>.

A «janela» permite assim compreender a existência de uma peculiar forma de intersecção entre aquilo que se encontra «separado» – sendo que o que se encontra «separado» diz respeito, no fundo (em virtude do fenómeno de «ultra-englobamento» e, ao mesmo tempo, «fechamento» da identidade), a algo que tem sempre já lugar «dentro» do acontecimento perceptivo da identidade – e, como tal, diz respeito a ela mesma.

Mas o que está em causa quando V. Woolf fala do *acesso* da vida a si mesma mediado por «janelas» é, na verdade, um complexo sistema de «janelas» – que, por assim dizer, «abrem» umas para as outras. Em *Reading* podemos encontrar os elementos que contribuem para a exposição formal deste complexo sistema de «janelas»<sup>224</sup>.

Neste ensaio, descreve-se alguém que se encontra a ler no espaço de uma biblioteca. Num primeiro momento, existem as «janelas exteriores» que remetem para um espaço exterior a perder de vista «I liked that room. I liked the view across country that one had from the window» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 141). Num segundo momento, V. Woolf refere-se aos livros que existem na biblioteca como sendo também uma forma de «janelas» – o livro é como uma «janela» que «abre» para o pensamento de um

---

aquilo que é próprio da identidade, aquilo que lhe pertence, aquilo que lhe é «interior», encontra-se, em certa medida, «afastado» ou «fora» de si (ainda que este «afastamento» ou «fora» tenha lugar «dentro» do próprio acontecimento perceptivo – que é «fechado» – da mónada).

223 Em *Virginia Woolf – Reflections and Reverberations*, Marilyn Kurtz faz uma análise da importância das janelas na narrativa woolfiana. Nesta obra, Kurtz refere que a janela aparece como o «lugar» que enquadra e revela os pensamentos das personagens, bem como a sua forma de percepção. Cf. Marilyn Kurtz, *Virginia Woolf: Reflections and Reverberations*, P. Lang, New York, 1991, p.31 «In the twentieth century, Virginia Woolf follows in the tradition of Post-romantic novelists who place a character at the window to reveal the character’s thought or modes of perception». Refere também o aspecto transcendental que relaciona a personagem a isso mesmo que se encontra para lá da janela, op.cit., p.31 «The ‘window’ is also a common image of nineteenth century transcendentalism. Carlyle says: “all objects are as windows through which the philosophic eye looks into infinitude itself» (Sartor Resartus 47). As a medium of transparency the window is used by Virginia Woolf to create transcendental visions connecting man with the universe».

224 Cf. *Essays*, Vol.3, *Reading*, 141-161.

determinado autor (sendo que cada autor é já, ele próprio, a «janela» ou «labirinto de janelas» que remetem para outros autores, etc.):

These were circumstances, perhaps, to turn one's mind to the past. Always behind the voice, the figure, the fountain there seemed to stretch an immeasurable avenue, that ran to a point of other voices, figures, fountains which tapered out indistinguishably upon the furthest horizon. If I looked down at my book I could see Keats and Pope behind him, and then Dryden and Sir Thomas Browne – hosts of them merging in the mass of Shakespeare, behind whom, if one peered long enough, some shapes of men in pilgrims' dress emerged, Chaucer perhaps, and again – who was it? Some uncouth poet scarcely able to syllable his words; and so they died away. (*Essays*, vol.3 *Reading*, 142)

Em *Reading*, torna-se evidente que o nosso *acesso* tem a característica de qualquer coisa como um «cais» ou «praia» ou «confim» que dá para uma imensidão a perder de vista. Essa imensidão é quer a daquilo para que as «janelas exteriores» (as janelas literais, as janelas da sala) remetem, quer a daquilo que, como um murmúrio, chega até nós pela corrente da «voz da humanidade»<sup>225</sup>: «Standing at the window and looking out into the garden, the lives of all these books filled the room behind with a soft murmur. Truly, a deep sea, the past, a tide which will overtake and overflow us». (*Essays*, vol.3, *Reading*, 149 e 150). Um aspecto muito importante é não só a forma «janela» propriamente dita, mas a multiplicidade das janelas em causa e a sua intersecção ou o seu cruzamento. V. Woolf procura mostrar que o que está sempre já em causa no nosso *acesso* ao que quer que seja é uma peculiar forma de intersecção que existe, por assim dizer, entre as «janelas interiores» (que dão, de cada vez, para essa «imensa avenida» que é a voz da humanidade) e as «janelas exteriores» (o contacto com isso que, de cada vez, se tem diante). O que importa agora analisar é a forma como estas diferentes «janelas» se intersectam (e o que daí resulta). Pois é a partir deste cruzamento ou intersecção que podemos compreender que a nossa forma de *acesso* ao mundo é uma forma que, de algum modo, apesar de condicionada, está sempre já orientada pelo «desdobramento» significativo da própria totalidade: «What if the known world was only the prelude to some more splendid panorama?» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 147). Mas então, como se dá a intersecção?

Num primeiro momento, V. Woolf começa por dizer que o que se encontra «do

---

<sup>225</sup> A voz da humanidade expressa nos livros da biblioteca e que constitui um «para-lá» no tempo, um para-lá no que diz respeito às perspectivas que traduzem, etc.



outro lado da janela» (de uma «janela exterior») vem, de certo modo, investir e atravessar-se naquilo que se encontra «do lado de cá»: «One drew the pale armchair to the window, and so the light fell over the shoulder upon the page. The shadow of the gardener mowing the lawn sometimes crossed it» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 141). Ou seja, há uma intersecção real entre a sombra projectada pelo jardineiro e o livro que a personagem está a ler no interior da biblioteca. Desta intersecção resulta que o jardineiro passa, de algum modo, a fazer parte do livro. Mas, ao mesmo tempo, isto leva a que a personagem erga os olhos do livro e olhe para o «exterior», investindo esse mesmo «exterior» com a carga significativa que se encontra no livro: «But, as I say, even the gardener leading his pony was part of the book, and, straying from the actual page, the eye rested upon his face, as if one reached it through a great depth of time» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 142). O que isto revela é que o nosso *acesso* às coisas, a «leitura» que fazemos delas, se encontra intersectada por uma carga significativa que resulta do «fundo» onde se encontram como que (confusamente) «dobradas» as diferentes vozes que, por assim dizer, fazem parte da «biblioteca» da nossa vida. Por outras palavras, isso a que *acedemos* (que se encontra «do outro lado») consiste, na verdade, no «desdobramento» (e projecção) daquilo que, de algum modo, se encontra já presente em nós (embora confusamente) como um significado – tal como aquilo a que se *accede* no interior do próprio pensamento (quando, por exemplo, nos encontramos a ler um livro) é «desdobrado» pela representação daquilo que se encontra no «exterior».

The windows being open, and the book held so that it rested upon a background of escallonia hedges and distant blue, instead of being a book it seemed as if what I read was laid upon the landscape not printed, bound, or sewn up, but somehow the product of trees and fields and the hot summer sky, like the air which swam, on fine mornings, round the outlines of things (*Essays*, vol.3, *Reading*, 142).

Mas tudo isto, toda esta complexa «intersecção» entre a *totalidade* «interior» e a *totalidade* «exterior», não nos permite ainda compreender aquilo que verdadeiramente está em causa no problema do *acesso*. Isto porque o *acesso*, assim entendido como mera forma de «intersecção» do «interior» com o «exterior», deixa escapar o fundamental: aquilo que *anima* o próprio foco de interesse do *acesso*, i.e., aquilo que se encontra na base da nossa não-indiferença às coisas e que nos mobiliza a ir *em direcção a*. Nós sabemos, a partir do que foi analisado anteriormente, que a não-indiferença é o móbil da

própria relação; sabemos também que esta diferenciação entre «interior» e «exterior» é, na verdade, uma diferenciação que ocorre «dentro» do acontecimento «fechado» da mónada e que, por isso, a relação à *diferença* é, na verdade, uma relação a si mesmo, i.e., uma relação que tem como centro de interesse a *identidade* daquele que procura. Todavia, isto ainda não nos permite determinar com clareza o que constitui o próprio *fundo do movimento de atracção em direcção a*. A pergunta agora é: de que modo a imagem da «janela» nos ajuda a compreender o que está aqui em causa?

Por diversas vezes, V. Woolf descreve nas suas obras a imagem de pássaros ou insectos que, inspirados por um «movimento sem sentido», são como que atraídos por aquilo que se encontra do outro lado do vidro e, conseqüentemente, embatem violentamente contra ele:

...If you stand a lantern under a tree every insect in the forest creeps up to it – a curious assembly, since though they scramble and swing and knock their heads against the glass, they seem to have no purpose – something senseless inspires them. One gets tired of watching them, as they amble round the lantern and blindly tap as if for admittance. (JR, 39)<sup>226</sup>

O que importa agora perceber é o que está em causa neste «movimento sem sentido» – quer dizer, qual o possível significado por detrás deste *movimento da vida* que «inspira» pássaros e insectos a embaterem contra esta «superfície transparente»<sup>227</sup>.

Desde logo, a partir desta imagem, podemos estabelecer uma analogia com aquilo que é estrutural na vida humana. Por um lado, a vida encontra-se «separada» daquilo que, de algum modo, lhe é próprio (lhe diz respeito). Por outro lado, mesmo não

---

226 São várias as passagens ao longo da obra de V. Woolf em que assistimos à descrição desta «atração» das fâlanas pela luz. Cf., por exemplo, *Essays*, vol.3, *Reading*, 151 «They went straight, as if by common consent, to the lantern [...] Several wings flitted round us. The light was covered. [...] Even when the light was full upon them they could not tear themselves away, but sat there, quivering a little more uneasily perhaps, but allowing us to examine the tracery on the upperwing, those stains, spots, and veinings by which we decided their fate».

227 A partir dos textos auto-biográficos de V. Woolf, sabemos que, em criança, desenvolveu um gosto especial por apanhar borboletas, cf. *MB*, 113 «I had the post of name finder in our Entomological Society; and was scolded severely by Thoby, I remember, for slackness. At dinner one night Gerald disclosed, with his teasing and treacherous laughter, how we had a store of dying insects in old tooth-powder jars at the bottom of the well. Greatly to our relief instead of scolding and forbidding, mother and, I think, father recognised our mania; and put it on a legal basis, bought us nets and setting boards». Este interesse entomológico acabou por influenciar algumas das suas obras. De tal forma que o título provisório para *The Waves* era *The Moths* – que começava, precisamente, com a descrição de uma janela aberta por onde entrava uma enorme fâlna. Todavia, tal como nos diz no seu diário, V. Woolf decidiu abandonar este título em virtude do facto de se aperceber de que as fâlanas não voam durante o dia, cf. *Diary*, vol.3, 254 «Six weeks in bed now would make a masterpiece of Moths. But that wont be the name. Moths, I suddenly remember, dont fly by day. And there cant be a lighted candle».

sabendo ao certo o que isso seja, sente-se como que *atraída* para isso. Assim, o que parece estar em causa neste «movimento sem sentido» é, antes de mais, um «querer ser admitido», embora não se saiba muito bem a quê. Mais: não se trata apenas de um «querer ser admitido», mas de um *movimento desesperado* que acompanha este querer: «Jacob, who was reading the Phaedrus, heard people vociferating round the lamp-post, and the woman battering at the door and crying, “Let me in!” as if a coal had dropped from the fire, or a fly, falling from the ceiling, had lain on its back, too weak to turn over» (JR, 149)<sup>228</sup>.

Note-se, no entanto, que tal não significa que *aquilo* em que a vida quer ser admitida esteja «dentro» ou «fora»; significa apenas que é algo do qual ela se encontra separada<sup>229</sup>. De sorte que, no limite, tal como é descrito em *Night and Day*, aquele que atrai e aquele que é atraído são um e o mesmo – ficando assim anulada, definitivamente, a compreensão da «separação» como algo que diga respeito a um «interior» por relação a um «exterior»:

An odd image came to his mind of a lighthouse besieged by the flying bodies of lost birds, who were dashed senseless, by the gale, against the glass. He had a strange sensation that he was both lighthouse and bird; he was steadfast and brilliant; and at the same time he was whirled, with all other things, senseless against the glass. (ND, 414)<sup>230</sup>

Mas, afinal, o que é, ao certo, isso que leva insectos e pássaros a lançarem-se contra o vidro?

Em *The Death of the Moth*, V. Woolf diz que aquilo que se encontra «do outro lado» da janela e que *atrai* a falena é, de certo modo, aquilo que já se encontra presente

---

228 Nesta forma de *atracção* e tentativa desesperada de alcançar «o outro lado», V. Woolf estabelece também um paralelo com o trabalho do escritor. Em *Jacob's Room* V. Woolf diz, cf. p.126 «Masters of language, poets of long ages [...] addressed themselves to the task of reaching, touching, penetrating the individual heart». Em *Street Haunting* V. Woolf compara o trabalho do escritor (que procura «penetrar no coração individual») ao movimento da falena que procura penetrar no interior de «tantas lanternas inacessíveis», cf. *DM, Street Haunting: A London Adventure*, 29 «and the self, which has been blown about so many street corners, which has battered like a moth at the flame of so many inaccessible lanterns, sheltered and enclosed».

229 Em *The Death of the Moth*, a falena encontra-se presa do «lado de dentro» e quer *aceder* ao «lado de fora» da janela. Em *Jacob's Room* os insectos encontram-se do «lado de fora» e querem *aceder* ao «lado de dentro» da vidraça.

230 O mesmo aparece descrito em *TL*, 9 «and the windows covered with spray, and birds dashed against the lamp». Note-se que o farol é o elemento central da narrativa em *To the Lighthouse*; é, por assim dizer, o eixo em torno do qual giram as diferentes formas de *atracção* das personagens e que ilustra, precisamente, a relação de *desejo* e, ao mesmo tempo, *impedimento* em alcançar isso que se deseja.

nela: «the same energy which inspired the rooks, the ploughmen, the horses, and even, it seemed, the lean bare-backed downs, sent the moth fluttering from side to side of his square of the window-pane» (*DM, The Death of the Moth*, 9). Quer dizer, o *mesmo* está presente quer na falena, quer fora dela, embora em diferentes quantidades: «watching him, it seemed as if a fibre, very thin but pure, of the enormous energy of the world had been thrust into his frail and diminutive body» (*DM, The Death of the Moth*, 9-10). Esta *energia* corresponde, precisamente, à vida. Por um lado, corresponde à vida enquanto acontecimento concreto e *pessoal*: «a thread of vital light became visible. He was little or nothing but life» (*DM, The Death of the Moth*, 10). E, por outro lado, corresponde à vida como algo abstracto e *impessoal* – que, em certo sentido, apesar de ser a *mesma* que se encontra na falena, se opõe, simultaneamente, a ela: «the power was there all the same, massed outside indifferent, impersonal, not attending to anything in particular. Somehow it was opposed to the little hay-coloured moth» (*DM, The Death of the Moth*, 9)<sup>231</sup>.

Desta forma, compreendemos que este movimento de ir *em direcção a* corresponde, em certo sentido, a um movimento dirigido a algo que, sendo o *mesmo*, é, ainda assim, não apenas algo *diferente* mas, ao mesmo tempo, algo que se *opõe*, que oferece resistência e com o qual se trava uma luta: «I looked as if for the enemy against which he struggled» (*DM, The Death of the Moth*, 10)<sup>232</sup>.

V. Woolf vê neste mesmo movimento (que é ao mesmo tempo movimento em *direcção a* e *impedimento de aceder a*) aquilo que ela descreve como a «verdadeira natureza da vida» – um movimento que tem tanto de maravilhoso quanto de patético:

Yet, because he was so small, and so simple a form of the energy that was rolling in at the open window and driving its way through so many narrow and intricate corridors in my own brain and in those of other human beings, there was something marvellous as well as pathetic about him. It was as if someone had taken a tiny bead of pure life and decking it as lightly as possible with down and feathers, had set it dancing and zig-zagging to show us the true nature of life. (*DM, The Death of the Moth*, 10)

231 A este respeito, tenha-se em consideração aquilo que anteriormente se disse acerca da indiferença da Vida relativamente àquele que a vive.

232 Importa no entanto focar que aquilo que está em causa neste ensaio é, como o próprio nome indica, a *morte* da falena. Isto significa que é a *morte* (e não a *vida*) – ou é a vida enquanto inclui a morte – que se constitui como esse inimigo oculto contra o qual a falena luta. De resto, trata-se do mesmo inimigo que Bernard descreve no final de *The Waves*, cf. p.228 «Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!». No entanto, como procuraremos mostrar, este confronto com a morte é, ainda assim, um confronto com a própria vida que tem lugar «dentro» da própria vida.

Mas porque é que este *movimento da vida* é descrito por V. Woolf como sendo um movimento simultaneamente maravilhoso e patético?

Por um lado, é «maravilhoso» porque o que parece estar em causa é um confronto entre forças de magnitudes diferentes: «this gigantic effort on the part of an insignificant little moth, agaist a power of such magnitude» (*DM, The Death of the Moth*, 11). Por outro lado, tem algo de «patético», porque aquilo mesmo que mobiliza o *movimento da vida* (nesta tentativa de ser «admitido»), segundo V. Woolf, parece não ter propósito ou sentido.

Mas, para compreendermos melhor este «movimento sem sentido da vida», importa focarmos a nossa análise na personagem de Septimus Smith em *Mrs Dalloway* (que parece, precisamente, ilustrar o movimento dos pássaros e insectos que se lançam contra o vidro)<sup>233</sup> e a sua «incapacidade para sentir». Septimus é uma personagem que se sente «afastada do mundo»:

But beauty was behind a pane of glass. Even taste (Rezia liked ices, chocolates, sweet things) had no relish to him. He put down his cup on the little marble table. He looked at people outside; happy they seemed, collecting in the middle of the street, shouting, laughing, squabbling over nothing. But he could not taste, he could not feel.<sup>234</sup> (*MD*, 96)

Para Septimus Smith, a *vida* encontra-se do outro lado da «janela» e ele como que se sente incapacitado para *aceder* a isso – de tal forma que essa incapacidade é descrita como insensibilidade. Ora, é essa «insensibilidade» que leva Septimus Smith a cometer suicídio, lançando-se da janela: «There remained only the window, the large Bloomsbury-lodging house window, the tiresome, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. (*MD*, 163)<sup>235</sup>.

---

233 Esta *atracção* que os insectos têm *em direcção* à luz – «the insects came scrambling from all quarters, greedy and yet awkward in their desire to partake of the light» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 151) – está para lá do controlo dos próprios insectos. De tal forma que, apesar de poder resultar num movimento mortal, eles não se afastam dela (da luz): «They went straight, as if by common consent, to the lantern [...] several wings flitted round us. The light was covered. [...] Even when the light was full upon them they could not tear themselves away, but sat there, quivering a little more uneasily perhaps, but allowing us to examine the tracery on the upperwing, those stains, spots, and veinings by which we decided their fate. Now and again a large moth dashed through the light» (*Essays*, vol.3, *Reading*, 151).

234 Cf. também *MD*, 99 «So there was no excuse; nothing whatever the matter, except the sin for which human nature had condemned him to death; that he did not feel».

235 A este respeito note-se o que diz Marilyn Kurtz, op.cit., p.43 «Both life and death are realized through windows: the first page of the book opens with Clarissa Dalloway flinging the window open to let in all

O que está a ser ilustrado não é a incapacidade do *acesso*, não é a incapacidade de tomar contacto com isso que se encontra «do outro lado», é antes a incapacidade para se *encontrar* ou *reconhecer a si mesmo* nisso a que acede, na *diferença*<sup>236</sup>. Note-se, no entanto, que esta «incapacidade para sentir» é, ainda assim, acompanhada por pânico – o que revela, em última instância, que o fenómeno da não-indiferença ainda está a operar. E está a operar em toda a sua força, pois indicia o reconhecimento de uma «separação» (de si a si mesmo) que se revela como sendo insuperável (e insuportável). De tal forma que este «movimento sem sentido», que leva Septimus Smith a lançar-se da janela, parece resultar, por um lado, da *tensão* para a superação daquilo que está na origem desse mesmo pânico (a distância a que se encontra de si) e, por outro lado, também do reconhecimento de uma impossibilidade em *aceder* ou «encontrar» um *significado* para a *vida* (ou seja, para a vida de si mesmo): «It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning» (*MD*, 96-97).

### §11 O duplo modelo da estrutura da experiência

A análise do parágrafo anterior permitiu-nos começar a perceber o modo como se acha estruturado o *acesso* que a identidade (que é de cada vez a minha) tem à vida de si mesma. Trata-se de um *acesso* no modo de *μεταξύ*; um «contacto» com isso que, sendo-me próprio, permanece como que «afastado» e «distanciado» de mim. Mas isto não nos permitiu ainda entender que é que, de facto, está em causa quando se fala deste «afastamento» ou «distanciamento» de mim relativamente à minha vida. Pois, se a vida é, por assim dizer, o mais *íntimo* de mim, estando presente em (porque é constitutiva de) todos os momentos da minha identidade, de que modo podemos entendê-la como algo do qual me encontro «afastado»?

---

of life; juxtaposed with this action is that of Septimus Smith who, later on in the book, will open the window to jump to his death».

236 A este respeito, cf. *MD*, 94-95 «When Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus, far from showing any emotion or recognising that here was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him – that he could not feel».

Para compreendermos o que está realmente em causa no problema do *acesso*, temos de começar por analisar a natureza da própria *relação que a vida tem consigo mesma*. Pois, não basta perceber que o «contacto» (da vida com aquilo que é de si) se dá na forma de «prendimento» e «afastamento» constitutivos. É necessário compreender o modo como a identidade se encontra, de cada vez, deposta na própria *relação com a vida de si* (i.e., o modo como a identidade tem a experiência de si mesma). Neste sentido, para podermos analisar os problemas que dizem respeito à forma do *acesso da vida a si mesma*, temos de focar a estrutura em que se acha constituída a própria experiência. Isto porque é compreendendo o modo como a vida se vive a si mesma e, nesse viver, organiza em si aquilo que é vivido, que podemos determinar o tipo de «diálogo» e «encontro» que a vida tem consigo mesma.

Em *The Sketch of the Past*, V. Woolf apresenta-nos uma peculiar forma de descrição da experiência. Na verdade, aquilo que nos apresenta é um duplo modelo em que se acha constituída a estrutura da experiência; modelo esse que reconhecemos como sendo transversal a toda a sua obra. Aquilo que nos importa agora é seguir os passos que nos permitam identificar e perceber o que está em causa neste duplo modelo da estrutura da experiência.

Antes de avançarmos, e para circunscrevermos o âmbito da nossa análise, importa desde já enunciar as «premissas» que se encontram na base (e que nos servirão de guias para a compreensão) deste duplo modelo de constituição da estrutura da experiência. O primeiro modelo que V. Woolf descreve diz respeito à forma como a experiência do «dia» se acha, maioritariamente, constituída numa forma de «não-ser»: «Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; That is, how to describe what I call in my private shorthand – “non-being”. Every day includes much more non-being than being» (*MB*, 83). A experiência da «travessia» dos dias parece encontrar-se dominada, a maior parte do tempo, diz-nos V. Woolf, por aquilo que ela descreve como uma forma de «não-ser». Todavia, e aqui entra o segundo modelo da experiência, V. Woolf considera que existem momentos (que têm um carácter excepcional e que designa como «momentos de ser») que irrompem dessa «procissão dos dias», e que se «destacam» desta forma de não-ser da experiência. O que assim se desenha parece configurar a totalidade da vida como um complexo maioritariamente constituído por não-ser, entrecortado por um conjunto

menos numeroso de momentos de ser, que interrompem o «fio» do não-ser e são como que enquadrados por ele (estão «marchetados», «embutidos» nele): «These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being» (*MB*, 83).

O que desde logo se destaca deste duplo modelo de apresentação da experiência é o facto de, por um lado, V. Woolf nos dizer que a vida se vive a si mesma (e de um modo que parece *constante*) numa forma que V. Woolf compreende como «não-ser». Mas, por outro lado, existem como que *momentos* (e aqui a expressão *momentos* é indiciadora de uma certa *intermitência*) que se evidenciam como momentos que «são». Ainda antes de atendermos ao que está implicado nas noções de «não-ser» e de «ser», importa desde já clarificar que, embora estes modelos se possam diferenciar (apresentando-nos duas formas diferentes de relação com a vida), eles se encontram *constitutivamente ligados*. Ou seja, não acontece que se possa optar, na experiência, por uma via que é ou por uma via que não é, por uma via «autêntica» ou por uma via «inautêntica». Não. Aquilo que se procurará mostrar é que, para V. Woolf, «ser» e «não-ser» são ambos estruturadores da experiência. Neste sentido, o «não-ser» não significa uma negação do «ser» – o que implica que, de alguma forma, o «não-ser» aqui em causa tem de «ser», ou seja, o «não-ser» a que V. Woolf faz referência tem de ter um estatuto ontológico. Mais, o «não-ser» não apenas tem um estatuto ontológico como tende, tal como diz V. Woolf, a dominar a nossa apresentação ou a nossa experiência do dia (de cada dia) – e, na verdade, pois é isso que está aqui implicado, a nossa experiência *dos dias*, quer dizer *da vida*.

Assim, como veremos, «ser» e «não-ser» aparecem como formas de constituição interna da experiência da própria vida e são reveladoras da atenção que se tem a ela na relação que se tem com ela. Todavia, há dificuldades que desde logo se fazem sentir e que necessitam de ser clarificadas, a saber: a que corresponde viver a maior parte do tempo numa forma de «não-ser»? Se os «momentos de ser» são *intermitentes*, significa isso que a vida é de forma *intermitente*? Afinal, o «contacto» com a vida, a relação com ela, é *constante* ou *intermitente*?



### 11.1 Algodão inespecífico

Antes de mais, importa perceber o que se entende por *experiência*. O termo é, em certo sentido, muito claro. Mas, por outro lado, tem um carácter equívoco. E essa equivocidade deve-se à circunstância de, embora se trate de algo com que estamos em permanente contacto, por razões que já veremos, esse contacto não nos propiciar uma compreensão aguda do que constitui a experiência. Para esclarecermos alguns aspectos que estão envolvidos na constituição da experiência, consideremos as perspectivas fundamentais que se desenham em Aristóteles. Não há indício de que V. Woolf tivesse algum conhecimento da noção aristotélica de ἐμπειρία e das suas implicações. Mas os elementos postos em evidência por Aristóteles podem ajudar-nos a entender melhor os fenómenos focados por Woolf e, por outro lado, podem também ajudar a compreender melhor a especificidade daquilo que V. Woolf procura mostrar a respeito do fenómeno da experiência<sup>237</sup>.

O primeiro ponto a ter em conta, em relação àquilo a que Aristóteles chama ἐμπειρία, é que se trata de algo que se caracteriza por situar-se no quadro de qualquer coisa como uma escala de formas de saber (de modalidades de acesso às coisas, de apresentação delas) em que cada etapa superior significa como que um rasgo de desconfinamento em relação à etapa imediatamente anterior, de tal modo que ao mesmo tempo a integra e vai mais longe do que ela. A escala é, por isso, ao mesmo tempo uma escala de grau de desconfinamento (a progressiva abertura de ângulo ou supressão de escondimento) e uma escala genética – no sentido em que os estádios inferiores são a condição de possibilidade dos estádios superiores. Assim, se considerarmos os três primeiros estádios da escala de Aristóteles – que são aqueles que aqui principalmente nos interessam: a αἴσθησις, a μνήμη e a ἐμπειρία –, a μνήμη corresponde a um desconfinamento da αἴσθησις e a ἐμπειρία corresponde a um desconfinamento da μνήμη (de tal modo que o trânsito da αἴσθησις para a μνήμη e da μνήμη para a ἐμπειρία significa um *salto*, uma *descontinuidade*) mas, por outro lado, a μνήμη não é possível sem a αἴσθησις e a ἐμπειρία não é possível sem a μνήμη. Em particular no que diz respeito a este último nexos, Aristóteles diz algo que à primeira vista pode parecer

---

237 Sobre os aspectos que a seguir referimos a respeito da noção de ἐμπειρία e das suas implicações, ver Carvalho, M. J., «Erfahrung und Endlichkeit: Grundzüge und Zweideutigkeit des Erfahrungsbegriffs im Ausgang von Aristoteles», *Quid Revista de Filosofia*, 1 (2000), 73-250.

enigmático: que várias memórias do mesmo constituem *uma* experiência.

Para percebermos tudo isto, importa focar, antes do mais, que é que corresponderia ao primeiro estágio, ou seja, a um ponto de vista de mera αἴσθησις, completamente anterior ao advento de qualquer μνήμη<sup>238</sup> – para a partir daqui perceber também o que corresponde a um ponto de vista puramente mnésico e a partir daí focar, então, o que é próprio da ἐμπειρία<sup>239</sup>.

Um ponto de vista meramente estésico corresponderia a qualquer coisa como uma apresentação da realidade que se esgotaria inteiramente no momento da percepção. Ou seja, teria a natureza de um *presente absoluto* sem qualquer tipo de referência a um antes e a um depois<sup>240</sup>. Seria um ponto de vista que, precisamente, não teria noção da duração ou da sucessão. Por isso, seria composto por instantes ou fulgurações de apresentação de conteúdos de cada vez novos, i.e., instantes sem qualquer tipo de referência ou síntese entre eles, de tal modo que tudo, a cada instante, seria uma novidade permanente<sup>241</sup>. É como se o princípio e o fim da apresentação coincidissem, i.e., tivessem lugar no mesmo instante. Mas isso significa também que um ponto de vista puramente estésico não teria capacidade para *reconhecer* e, forçosamente,

---

238 Ver, *Metafísica*, I, 1 980 a 21 ss.; *Analíticos Posteriores*, II, 19 100 a 12 ss.

239 Em virtude de o nosso ponto de vista ser um ponto de vista «empírico», em última análise nós não fazemos a mínima ideia daquilo a que possa corresponder, de facto, um ponto de vista meramente estésico ou mnésico. Nós encontramos-nos inevitavelmente condicionados pela forma de representação do nosso ponto de vista e, apesar de este, como veremos, ter uma «amplitude» maior que o ponto de vista estésico ou mnésico, essa mesma «amplitude» e o desconfinamento a que corresponde impede-nos de compreender eficazmente o que seja efectivamente estar num ponto de vista com menor ângulo, que está mais confinado do que o nosso. Por outras palavras, o acréscimo ou desconfinamento da ἐμπειρία é insusceptível de ser desfeito. De tal modo que não se percebe bem o *terminus a quo* desse desconfinamento que é a μνήμη ou o *terminus a quo* do próprio desconfinamento que dá origem à μνήμη, que é a αἴσθησις. Mas, por outro lado, nada disso impede que possamos compreender que é que a μνήμη tem de ter a menos que a ἐμπειρία e que é que a αἴσθησις tem de ter a menos que a μνήμη (e que a ἐμπειρία). O essencial aqui é precisamente perceber esse *menos* (não confundir os correlatos do acesso empírico com os correlatos do acesso estésico ou mnésico, não «retroprojectar» a perspectiva empírica na perspectiva mnésica ou estésica). Por outras palavras, o que é essencial é perceber a *alteridade* dessas perspectivas – que é precisamente aquilo que faz que só possamos ter a seu respeito noções *apofáticas* e «longínquas».

240 Mesmo situando-se no meio de uma sucessão, não faria a mais remota ideia da própria sucessão. Ao falar-se de um «*presente absoluto*» há que notar que se trata de um oxímoro, pelo menos em relação a tudo quanto conseguimos compreender como presente. Pois tudo o que conseguimos compreender como presente é o momento de um trânsito ou passagem (de uma sucessão), ao passo que um «presente absoluto» é algo completamente alheio a qualquer sucessão. Isso dá uma medida da *alteridade* (e do carácter completamente inacessível de que se falou). Neste caso, o «mais» (a perspectiva da sucessão) está impossibilitada de se «reduzir» por forma a compreender mesmo a óptica desse «menos» (desse ponto de vista de menor amplitude).

241 Mas isto de tal modo que também a *novidade* de que estamos a falar não tem nada que ver com a novidade como a entendemos. Pois para nós o novo é algo que contrasta com algo que já era, ao passo que para um ponto de vista puramente estésico pura e simplesmente não há esse contraste.

capturaria todos os seus conteúdos num «registro» completamente diferente daquele que conhecemos.

Por outro lado, um ponto de vista meramente mnésico diferenciar-se-ia de um ponto de vista estésico pelo facto de ter a capacidade de fazer *retenções* das percepções (neste sentido, é, de certa forma, um ponto de vista mais abrangente, pois é cumulativo). Mas não é apenas um ponto de vista que *retém*<sup>242</sup>; aquilo que por ele é *retido* encontra-se «distribuído» no quadro de uma sucessão temporal que se estende do passado até ao presente. Simplesmente, essa «distribuição» das *retenções* no tempo é apenas relativa a um tempo passado, i.e., à memória. E aqui importa considerar três pontos fundamentais. Por um lado, isso implica que as percepções passadas se distribuam na memória como uma espécie de fotografias de Muybridge, uma série de imagens que se sucedem, em função das percepções que efectivamente houve. Por outro lado, o facto de o ponto de vista mnésico apenas fazer *retenções* do tempo passado faz que ainda se ache retido num grau zero de perspectiva antecipatória. Ou seja, um ponto de vista puramente mnésico é totalmente inadvertido em relação ao futuro – precisamente porque, como já veremos, essa componente antecipatória implica a « projecção » de algo que é «excessivo» relativamente àquilo que se acha dado.

Em terceiro lugar, a um ponto de vista puramente mnésico corresponde um quadro de realidade muito diferente do que é próprio de um ponto de vista estésico, mas também muito diferente daquele que para nós é óbvio. Diferentemente de um ponto de vista puramente estésico, um ponto de vista mnésico teria acompanhamento da sucessão que de cada vez terminaria no presente e não veria a realidade percebida no presente como a *única realidade* (como teria de suceder com um ponto de vista puramente estésico). Mas, por outro lado, a outra realidade, para lá da realidade percepcionada em cada instante, que um ponto de vista puramente mnésico poderia reconhecer seria a realidade *anteriormente* percepcionada (quer dizer, as manchas das percepções anteriormente tidas). Quer dizer, um ponto de vista puramente mnésico (quer dizer, estésico e mnésico), ao levantar-se teria por realidade um quarto, depois um corredor,

---

242 Se se limitasse a reter, a sua forma seria exactamente a mesma que a de um ponto de vista puramente estésico, apenas sucederia que abrangeria mais determinações. Por outras palavras, se se limitasse a reter, os conteúdos das percepções passadas apareceriam a formar como que «acordes» com os conteúdos da percepção presente e não haveria qualquer desconfinamento do ângulo ou da forma do próprio ponto de vista. Como Aristóteles acentua quando fala da diferença entre φαντασία e μνήμη, o essencial dessa diferença passa pelo facto de a μνήμη envolver uma noção da diferença entre os diversos tempos (entre o presente e o passado e entre diversos momentos do passado, de tal modo que constitui já um mínimo de apresentação da própria sucessão enquanto tal).

depois uma sala, depois um quarto de banho, depois um corredor, depois um quarto, depois um corredor, depois um átrio, etc. Quer dizer, o quadro de realidade deste ponto de vista seria como que um mundo de «geometria variável» – ora isto, depois aquilo. Mas aqui falta focar um ponto decisivo<sup>243</sup>. Com efeito, se o meu ponto de vista fosse apenas mnésico, o quarto, o corredor, a sala, o quarto-de-banho, o átrio, etc., seriam realidade, sim. Mas, não estando eu agora em casa, essas realidades seriam apenas realidades *passadas* (com o testemunho de uma percepção guardada na memória) – tão passadas como para mim (mesmo no ponto de vista empírico) é inteiramente passado – e só passado – o meu ter lá estado hoje de manhã. E aqui tocamos o cerne da diferença entre um ponto de vista mnésico e um ponto de vista empírico – quer dizer, tocamos o nervo daquilo que constitui a ἐμπειρία.

Se considerarmos a sequência das nossas percepções conservadas na memória, verificamos que das diferentes realidades com que estamos em contacto (quer dizer, com que fomos tendo contacto) esse contacto que tivemos foi interrompido, entrecortado. Mas o que é característico da forma como as vemos é que de maneira nenhuma nos atemos aos momentos em que delas tivemos percepções conservadas na memória (como se para lá desses momentos as tivéssemos por nulas, inexistentes, ou como se fôssemos completamente desprovidos de perspectiva a respeito do que se passou ou passa quando não houve ou há qualquer percepção delas). Sucede o contrário. Uma certa sucessão de memórias da percepção daquilo que nos aparece como a mesma coisa, desencadeiam qualquer coisa como uma *projecção* em virtude da qual completamos os *intervalos* em que não houve «cobertura» *perceptiva*. Quer dizer, são preenchidos tanto os *intervalos* entre as percepções que tivemos de um dado conteúdo perceptivo (aquilo a que podemos chamar os hiatos ou as «locas» perceptivas), quanto o tempo anterior à primeira percepção que tivemos desse conteúdo (de tal modo que não o compreendemos como algo que se constitui no momento em que primeiro apareceu) quanto – um ponto igualmente decisivo – o tempo ulterior ao presente em que de cada vez se está (de tal modo que se antecipa que o conteúdo perceptivo em causa continuará a aparecer sc. que a realidade de que se trata continuará a ser). É este o ponto decisivo na constituição da ἐμπειρία – a projecção de estados-de-coisas permanentes a partir da

---

243 Um ponto que corresponde à ausência de algo que o facto de estarmos num ponto de vista empírico nos leva a ter por óbvio e a *retroprojectar* no ponto de vista mnésico, algo a que este na verdade é (e tem de ser) estranho.

repetição de memórias. E é para isto que Aristóteles aponta quando diz que múltiplas memórias de um mesmo facto produzem uma experiência. Pois o que se constitui na projecção empírica de estados-de-coisas permanentes é qualquer coisa como um único conteúdo (o próprio estado-de-coisa permanente enquanto tal) que a partir de si (pelo seu sentido em virtude da determinação que é a sua) implica não apenas o que se apresentou na multiplicidade de percepções, sc. de memórias que houve, mas também tudo o mais de que de facto não houve percepção, no intervalo entre as percepções que efectivamente se tiveram desse facto, e além disso também a relidade do conteúdo perceptivo (ou da realidade em causa) já antes da primeira percepção que dela se teve – e, para além disso ainda, o conteúdo perceptivo ou a realidade em causa num tempo a haver<sup>244</sup>.

Para melhor se perceber tudo isto (de que aqui não cabe apresentar senão um breve esboço), importa vincar em especial quatro pontos. Em primeiro lugar, é por causa desta projecção empírica que a realidade que reconhecemos como havendo no presente não se circunscreve aos limites do campo perceptivo (ou, se se quiser, da mancha perceptiva) de que, de cada vez, efectivamente dispomos. A percepção de estados-de-coisas permanentes produz uma extraordinária expansão da amplitude da realidade reconhecida, de tal modo que se *acumulam* em cada presente (e de facto já em antecipação para o futuro) todos os estados-de-coisas permanentes resultantes daquilo a que podemos chamar a nossa «*história perceptiva*». Em segundo lugar, a percepção empírica de que aqui estamos a falar, mesmo sendo uma mera *projecção*, tem uma extraordinária *força* – quer dizer, goza de uma extraordinária *evidência*. Para se sentir essa evidência, não é preciso mais do que pensar até que ponto somos capazes de aceitar *efectivamente como possibilidade* que a nossa casa não esteja lá, neste momento em que não temos qualquer percepção dela, ou que tenha deixado de existir, enquanto não a vemos, uma pessoa das nossas relações. A evidência é tal que, na verdade, nem se distingue da própria evidência perceptiva. Tudo se passa como se a existência de estados-de-coisas permanentes também estivesse dada (embora de facto não esteja) – está completamente *esbatida* a diferença entre o que se acha efectivamente dado e aquilo que tem um carácter meramente projectado sobre a base do dado disponível<sup>245</sup>.

---

244 Daí, justamente, a surpresa que teríamos se qualquer das realidades com que lidamos desaparecessem de repente – uma surpresa que um ponto de vista mnésico puro e simplesmente nunca poderia ter.

245 É daí que resulta a falta de noção daquilo que é a *ἐμπειρία*. Quer dizer, o ponto de vista empírico perde o rasto de si próprio – da extraordinária operação de *projecção* em que consiste – porque como que

Aliás, a evidência própria das projecções empíricas tem qualquer coisa como o carácter de uma «lei». Este ponto é importante. Por um lado, se vir a resistência que experimento se tentar admitir que a minha casa não está lá, verifico que tem justamente a força de qualquer coisa como um «ter-de-ser-assim» (como se eu estivesse na posse do que obriga a que seja assim). No ter-de-estar-lá da casa não está só em causa algo relativo à casa, mas qualquer coisa com um alcance muito mais geral, que tem na verdade a forma de uma lei<sup>246</sup>. Este aspecto tem de ser focado um pouco mais detidamente, para compreender bem em que sentido se fala de estados-de-coisas permanentes como sendo o correlato da ἐμπειρία.

A menção de estados de coisas permanentes pode levar a pensar que, então, a ἐμπειρία só tem lugar onde se trata de realidades duradouras e não desempenha qualquer função em relação àquelas que não duram, são «efémeras» ou evanescentes. Mas não é assim. Considere-se, por exemplo, um raio ou um trovão. E imagine-se que, de repente, um raio ou um trovão, em vez de durarem breves segundos, se constituíam como realidades duradouras. O resultado seria uma surpresa da nossa parte (uma surpresa que um ponto de vista meramente mnésico nunca poderia ter). E o resultado seria uma surpresa porque, por projecção empírica (quer dizer, por projecção de uma «lei empírica»), está constituído o estado-de-coisa permanente de os raios e os trovões não durarem, tal como está constituído o estado-de-coisas permanentes de as casas, as árvores, as pessoas, etc., serem realidades duradouras. A projecção é exactamente a mesma (é tão *projecção* a existência duradoura das casas e das árvores quanto a da existência breve dos trovões, dos raios, etc.). Em todos os casos, o estado-de-coisas permanentes que é projectado é a própria lei (que, quanto ao seu conteúdo, pode fixar o carácter permanente ou impermanente daquilo a que diz respeito).

Mas, sendo assim, em terceiro lugar importa ter presente que a ἐμπειρία – a experiência assim constituída (que é o plano em que o nosso ponto de vista sempre já se acha, de tal modo que, até onde se consegue remontar, o ponto de vista é já empírico) – é toda ela feita de *transgressão do dado*. A esfera do dado (do efectivamente dado, do

---

«arredonda» o dado e acaba por tomar por *dado* (apagando assim o seu próprio rasto) aquilo que é o resultado de meras projecções. Ou seja, é precisamente a sua *eficácia*, a forma como impõe e faz valer o resultado da sua intervenção, que produz uma perda de noção dessa intervenção, do que a constitui, do que tem de próprio, etc.

246 Não se quer dizer com isto que se trate efectivamente de uma lei, legitimamente constituída como tal. O que importa aqui é que, independentemente de ter ou não ter legitimidade (e o que se está a sublinhar é que se trata de uma mera projecção) tem de todo o modo, a *forma* de uma lei.

dado efectivamente disponível) esgota-se nos dois primeiros estádios da escala de Aristóteles, na αἴσθησις e na μνήμη. A ἐμπειρία começa onde começa a *transgressão do dado* (e, como se percebe a partir do exposto, se nos ativéssemos exclusivamente ao dado, a nossa perspectiva teria de ser uma perspectiva aberta e de pouco nos serviria em matéria de orientação vital)<sup>247</sup>.

Não deixa de ser de certo modo irónico que uma palavra (e um fenómeno) que tem que ver, de raiz, com a *transgressão do dado*, seja referido para traduzir a ideia de fidelidade ao dado, de posse dele, etc. Mas isso tem que ver com diversas ordens de razões, que são aquelas que, em quarto lugar, aqui importa pôr em foco. Por um lado, como dissemos, a força da ἐμπειρία ou da experiência – e da transgressão do dado, em que consiste – é tal que faz valer como dado, por «arredondamento» (e não distingue do efectivamente dado) o resultado das suas projecções. Por outro lado, a ἐμπειρία ou a experiência caracteriza-se efectivamente por envolver uma projecção do dado, no sentido em que aquilo que *projecta* são conteúdos provenientes das αἴσθησεις e das μνήμαι que as preservam. Quer dizer, por um lado há *projecção* (e uma projecção de *extraordinária amplitude*, que ultrapassa exponencialmente o «calibre» das percepções e das memórias efectivamente tidas). Mas, por outro lado, a projecção empírica não «inventa» conteúdos (só inova no que diz respeito à *forma* da projecção de estados-de-coisas permanentes e à extraordinária *multiplicação*<sup>248</sup> de conteúdos que eles significam). Quer dizer, nesse sentido, a projecção empírica *atém-se* ao dado, *é fiel* ao dado. Razão pela qual só se pode constituir a partir de qualquer coisa como uma *travessia* perceptiva (a travessia de acumulação de dados que comumente se associa à ideia de experiência).

Visto isto, ficam desfeitos alguns equívocos e desenhados alguns aspectos essenciais a respeito do fenómeno da experiência e, ao mesmo tempo, fica também aberto o caminho para perceber que quando V. Woolf fala de *non-being* ou de *não-ser* e diz que a maior parte de um dia (e também – é o que se depreende – a maior parte desse «grande dia» que é a vida<sup>249</sup>) é passado em *non-being* ou *não-ser*, não está de modo nenhum a falar de algo vazio. Está antes a falar de algo preenchido (permanentemente

247 Este é um ponto decisivo, e que não é demais insistir. A αἴσθησις e a μνήμη, por mais perfeitas que fossem, de pouco serviriam para efeitos de orientação. Só começa a haver orientação eficaz a partir do momento em que começa a haver *fixações* ou *assentamentos* a respeito do que não está dado.

248 N.b. Uma multiplicação, por assim dizer, meramente «quantitativa» dos *mesmos* conteúdos, por efeito da *forma* do estado-de-coisas permanentes ou da «lei empírica».

249 O grande dia de que falam os interlúdios de *The Waves*.

preenchido) com «conteúdos» – e até com a elevada ordem de complexidade que está implicada na constituição de um mundo *empírico* (e já veremos até que de uma ordem de complexidade ainda maior).

Mas, sendo assim, que é que está em causa quando V. Woolf fala do «não-ser»? Consideremos uma passagem the *Sketch of the Past* onde V. Woolf descreve a forma habitual em que se acha constituído o percurso do dia:

I have already forgotten what Leonard and I talked at lunch; and at tea; although it was a good day the goodness was embedded in a kind of nondescript cotton wool. This is always so. A great part of the day is not lived consciously. One walks, eats, sees things, deals with what has to be done; the broken vacuum cleaner; ordering dinner; writing orders to Mabel; washing; cooking dinner, bookbinding. When it is a bad day the proportion of non-being is much larger (*MB*, 84).

V. Woolf está a referir-se ao modo como a experiência quotidiana tende a estar organizada. E aquilo que desde logo se torna evidente é que a experiência se encontra, maioritariamente, dominada por conteúdos pragmáticos; conteúdos esses que se diferenciam entre si (v.g., ir pôr uma carta ao correio, a seguir ir almoçar, pagar a conta da luz, etc.). No entanto, apesar de os próprios conteúdos que «preenchem» o dia poderem ser «estranhos» uns aos outros (serem acontecimentos distintos e heterogêneos entre si), eles como que se encadeiam uns nos outros de forma «lógica» e mecânica, i.e., uns «conduzem» aos outros – estabelecendo-se, entre eles, uma continuidade *natural*. Por outras palavras, é reconhecida a existência de uma *ordem natural* na experiência que liga os acontecimentos uns aos outros. A vida «faz-se». E neste «fazer-se» (que não implica uma *atenção* a tudo o que está a ser feito), a vida como que se «auto-preenche». Ou seja, aquilo que V. Woolf está a dizer é que há sempre algo *a fazer*<sup>250</sup>. A vida encontra-se sempre já a operar independentemente da atenção que lhe damos, de tal forma que, no limite, a vida, para se realizar, não necessita da atenção daquele a quem diz respeito – é como se fosse em grande parte independente dele, pois não lhe pede, por assim dizer, «autorização» para se realizar<sup>251</sup>. O que isto significa é que, para V. Woolf,

---

250 Tenha-se em consideração aquilo que foi dito anteriormente quando falámos da sucessão: «something always has to be done next» (*W*, 201).

251 Por um lado, aquilo que nos mantém em vida parece ser, precisamente, em grande parte, um conjunto de movimentos involuntários que se realizam independentemente da nossa atenção a eles. Tenham-se em consideração, por exemplo, a respiração, o batimento cardíaco, a estabilização da temperatura corporal, o sono, etc. Por outro lado, V. Woolf está também a apontar para o facto de que a vida «se faz» independentemente do modo como nós decidimos «aplicá-la» ou «empregá-la» nesse «fazer-se».



as nossas *acções* são, ainda assim, de certo modo, *passivas*. Mas que quer isto dizer? E tendo em conta o problema que nos orienta, de que modo podemos referir-nos a elas como uma forma de «não-ser»?

Antes de mais, diz-nos V. Woolf, isto significa que «grande parte do dia não é vivido de forma consciente». Mas, significará esta *passividade* ou «não consciência» da experiência, uma falta de *atenção* àquilo que nela tem lugar? Não. Pode até, bem pelo contrário, corresponder a uma forma de *atenção* extrema<sup>252</sup>. Simplesmente, é uma forma de *atenção* que se encontra como que imersa e completamente absorvida *na e pela* lida pragmática com os «conteúdos» da experiência. Neste sentido, V. Woolf diz-nos que a *atenção* corresponde ainda a uma forma de *inconsciência* ou, por outras palavras, corresponde a uma forma de «adormecimento fundamental». Quer dizer, quando a *atenção* se foca na realização dos seus *a fazeres* – e por muito focada que se encontre na realização deles (como, por exemplo, sucede com um neuro-cirurgião no bloco operatório ou com alguém que faz algum outro trabalho de precisão), encontra-se, ainda assim, afectada por uma forma de «sonolência» ou «automatismo».

Mas, para percebermos o que está de facto em causa nesta forma de «adormecimento» ou «inconsciência» que, segundo V. Woolf, tende a dominar a maior parte do nosso tempo (mesmo quando o que está em causa é uma *atenção* extrema àquilo que está a ter lugar na nossa experiência), é necessário analisar como é que se acha constituído o próprio fenómeno da *atenção* na percepção. Pois é necessário justificar em que sentido a «inconsciência» pode ser entendida como parte integrante da própria percepção; não apenas parte integrante, mas, na verdade, *maioritariamente* integrante. Para este efeito, importa começar por ter em consideração aquilo que Leibniz diz acerca da percepção.

Leibniz procurou mostrar que a vida não é algo distinto do acto de perceber. Quer dizer, não acontece que exista a vida por um lado e, depois, se lhe possa acrescentar qualquer coisa como um acontecimento perceptivo<sup>253</sup>. Não. Vida, para

---

252 De sorte que o fundamental não é o tipo de falta de *atenção* ou de «automatização» que acabámos de referir no parágrafo gramatical anterior. Esse automatismo também desempenha um papel relevante, sim. Mas nem tudo se reduz a ele.

253 Este é um dos aspectos em que Leibniz revê a tradicional *scala naturae* do *esse/vivere/percipere* ou *sentire/intelligere* consagrada pela tradição e de certo modo já presente nas próprias estruturas fundamentais do sistema categorial que espontaneamente nos domina. Neste contexto, no entanto, não cabe considerar essa ordem de problemas e concentramo-nos na vida no sentido em que habitualmente falamos da nossa vida, da vida humana ou pura e simplesmente da «vida».

Leibniz, significa vida perceptiva – a vida constitui-se como percepção<sup>254</sup>. O problema está em determinar o modo como se acha constituído e organizado, por assim dizer, o «material» que tem lugar na *percepção*. Por outras palavras, o que importa agora entender é a relação que aquele que percebe tem com isso mesmo que percebe (com isso que tem lugar na sua experiência) em virtude da forma como organiza internamente (e dá *atenção*) àquilo que constitui o «material» da sua percepção. Pois, só a partir daí podemos determinar com clareza o que se entende por *atenção da vida a si mesma* (quer dizer também, àquilo que inclui, àquilo que a faz).

Quando falámos do *movimento* que caracteriza o «território» temporal da identidade do Eu (o movimento da vida), vimos que este se caracteriza por ser um movimento que não admite qualquer tipo de divisibilidade; um movimento que não admite paragens. Isto levou-nos à consideração de que a vida se constitui como um *movimento uno e indivisível*. O que Leibniz nos diz é que, tal como o movimento da vida é indivisível, assim, também a percepção (que, para Leibniz, é sinónimo de vida) o é: «une perception ne sauroit venir naturellement que d'une autre perception, comme un mouvement ne peut venir naturellement que d'un mouvement»<sup>255</sup>. Na verdade, o que Leibniz está a afirmar é que a identidade do Eu consiste num movimento único e indivisível de percepção. E isto percebe-se bem a partir da própria *lei da continuidade* de Leibniz; *lei* essa que se apoia na convicção de que a natureza não dá saltos: «Rien ne se fait tout d'un coup, et c'est une des mes grandes maximes et des plus vérifiées que *la nature ne fait jamais des sauts* : ce que j'appellois *la Loy de la Continuité*»<sup>256</sup>. Ora, no âmbito da percepção, isto significa que, apesar de podermos falar de uma multiplicidade de apresentações, todas essas diversas apresentações têm lugar num *único movimento perceptivo* que as une<sup>257</sup>. Se assim não fosse, a continuidade do mesmo seria posta em

254 A vida não é algo prévio ao acto de perceber, a vida é o próprio acto de perceber. Por outras palavras, o «Eu» é um acontecimento perceptivo. Todavia, como veremos (e é este o ponto que nos importa considerar), existem como que diferentes graus de *atenção* «dentro» do próprio acontecimento perceptivo, i.e., existem momentos «dentro» da percepção dos quais nos apercebemos mais do que outros. De modo que, no limite, como procura demonstrar Leibniz, pode até acontecer que exista um acto perceptivo que não se apercebe de nada (ou quase nada) do que «dentro dele» tem lugar.

255 Leibniz, *Monadologie*, §23 in Leibniz, G. W., *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, hrsg. Von Hans Heinz Holz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p.448.

256 Leibniz, *Nouveaux Essais sur L'Entendement Humain*, in Leibniz, G. W., *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Band. 3.1, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Wolf Von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, p.xxviii.

257 Para Leibniz, a própria definição de percepção consiste no envolvimento, por parte da mónada que é simples, de uma multiplicidade. Cf. Leibniz, *Monadologie*, §14, in op.cit., «L'état passager qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité ou dans la substance simple n'est autre chose que ce qu'on appelle la *Perception*». De facto, a inclusão na unidade inclui vários aspectos ligados uns aos outros. Por

causa, pois a passagem de uma apresentação a outra apresentação implicaria, necessariamente, um «salto», ou seja, implicaria «cortes», «divisões», etc<sup>258</sup>. E a própria multiplicidade dos actos perceptivos seria uma multiplicidade de elementos isolados, cada um deles com o seu próprio ponto de vista. De sorte que, havendo uma multiplicidade de percepções não haveria nenhuma percepção dessa multiplicidade. Assim, a vida terá de corresponder a qualquer coisa como *um* acto de percepção, i.e., *uma corrente* que dá unidade à multiplicidade de apresentações. Mas como podemos nós entender este acto perceptivo único como uma realidade que reúne em si uma multiplicidade de apresentações?

Mais uma vez, percebemos que o que está em causa é um problema de *identidade e diferença*; mais propriamente, de uma *identidade* que se constitui como a *unidade da diferença* (i.e., que reúne em si uma multiplicidade de diferenças). Todavia, ao analisarmos o problema da identidade e diferença à luz do acesso perceptivo, a própria noção de *unidade* vê-se agora confrontada com a necessidade de uma nova abordagem. A relação entre *unidade* e *percepção* pode (e deve) ser entendida de duas formas distintas: por um lado, enquanto *unidade perceptiva* (*acto* único e indivisível) e, por outro lado, enquanto *unidade na percepção* (a unidade de tudo aquilo que, de cada vez, aparece «dentro» do campo perceptivo). Nos termos da metafísica de Leibniz, no primeiro caso estamos a falar de uma *unidade real* e, no segundo caso, de uma *unidade aparente*. Mas quais as diferenças e quais as relações existentes entre estes dois tipos de

---

um lado, a própria percepção é um acto de união ou inclusão de um *perceptum* num *percipere* (é o acto da unidade *percipere* – *perceptum* constituído com centro no *percipere*). Por outro lado, a percepção não é apenas a unificação *percipere/perceptum*. Inclui também a unidade da multiplicidade que está sempre envolvida no *perceptum* (por mais simples que seja, inclui sempre uma multiplicidade de momentos) e tanto quer dizer também a unidade (ou a constituição da unidade de uma multiplicidade de momentos de *percipere*). Finalmente, cada acto perceptivo não está fechado no absoluto de si mesmo, sem qualquer relação com outros actos perceptivos. Cada percepção está constituída de tal modo que tem, em si mesma, já relação – é já um encadeamento constituído em unidade – com outros actos perceptivos e aquilo que lhes corresponde.

258 Por outro lado, a própria *lei da continuidade* não apenas justifica a continuidade da vida perceptiva própria a cada *mónada*, mas também a continuidade dessa mesma vida num movimento mais vasto a que chamámos anteriormente o *movimento impessoal da Vida*. Leibniz diz que as coisas «conspiram entre si»; ou seja, cada identidade encontra-se, de certo modo, ligada a tudo o mais «cette liaison que chaque estre a avec tout le reste de l'univers» (cf. Leibniz, *Nouveaux Essais sur L'Entendement Humain*, in op. cit., p. xxiv) – ligação essa que expressa, precisamente, o «prendimento» ou «indivisibilidade» das coisas entre si: «Or cette *Liaison* ou cet accommodement de toutes les choses créées à chacune et de chacune à toutes les autres, fait que chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par consequent un miroir vivant perpetuel de l'univers» (Leibniz, *Monadologie*, §56, in op.cit., p.464). Assim, a *lei da continuidade* parece aplicar-se, por um lado, a uma espécie de corrente interna da percepção (que assegura a unidade e continuidade do mesmo) e, por outro lado, a uma espécie de corrente interna impessoal que faz que tudo conspire e se acomode entre si.

*unidade?*

Em certo sentido, podemos dizer que a *unidade real* corresponde àquilo a que chamámos Eu: «il y a une veritable unité qui repond à ce qu'on appelle *moy* en nous»<sup>259</sup>; uma *unidade* que embora seja *simples* e *indivisível* é responsável pela apresentação do *composto*, do *múltiplo*, do *divisível*, etc.; uma *unidade* que sendo condição de possibilidade não é, como tal, possibilitada. Ora, o que a *unidade real* possibilita são, por assim dizer, *unidades aparentes* ou, por outras palavras, o que a percepção enquanto acto único permite é o *acesso*, de cada vez, à *unidade composta* daquilo que está a ter lugar no campo de apresentação<sup>260</sup>. A consequência que daqui advém é que a *unidade real* nunca aparece. Aquilo a que de cada vez temos *acesso* são *unidades compostas* e, por isso, *aparentes*, pois, na verdade, elas resultam já de uma peculiar forma de «agregação» produzida pelo próprio acto de perceber<sup>261</sup>. Neste sentido, podemos dizer, não há «visibilidade» de uma *unidade simples*<sup>262</sup>. Toda e qualquer unidade a que possamos *aceder* é sempre já *composta*, *aparente* (e, por isso, segundo Leibniz, não é *real*)<sup>263</sup>.

Sendo assim, se o nosso *acesso* está condicionado a uma *forma de apresentação* que é (sempre) *aparente*, aquilo em que temos de nos focar é a estrutura de composição daquilo mesmo que aparece (a unidade das aparências, se assim se pode dizer). É a partir daí que podemos compreender a relação entre a *unidade real* e aquilo que, de si (no sentido em que constitui o «material» da sua experiência) ela «apresenta» a si

---

259 Cf. Leibniz, *Systeme nouveau de la nature et de l communication des substances* §11 in op.cit, p.214.

260 Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., II, chp. xxvii, §4, p.394-396 «Ainsi il faut dire, que les corps organisés aussi bien que d'autres ne demeurent les mêmes qu'en apparence, et non pas en parlant avec rigueur. C'est à peu près comme un fleuve qui change tousjours d'eau, ou comme le navire de Thésée que les Atheniens reparoient tousjours. Mais quant aux Substances, qui ont en elles une veritable et réelle Unité substantielle, à qui puissent appartenir les actions *vitales* proprement dites, et quant aux Estres substantiels, *quae uno spiritu continentur*, comme parle un ancien jurisconsulte, c'est à dire qu'un certain esprit indivisible anime, on a raison de dire qu'elles demeurent parfaitement *le même individu* par cette ame ou cet esprit, qui fait le *moy* dans celles qui pensent».

261 Como vimos, este carácter meramente aparente das unidades compostas que aparecem tem que ver com a reconsideração que Leibniz faz do problema daquilo a que chamámos unidades colectivas de segunda, terceira, quarta ordem etc., e da forma como estas unidades têm um estatuto ontológico dúbio, precisamente porque são feitas de multiplicidade.

262 Aliás, como foi mostrado, o aparecimento do que quer que seja encontra-se sempre já montado numa complexa teia de identidade e diferença.

263 A respeito desta problemática que aqui se explora, cf. Ferro, N., op.cit, p.38 «Por paradoxal que possa parecer, não temos apresentação de nenhum ente real, passe a redundância (e passe também a aparente contradição, pois tudo o que aparece de certa forma é). Ou seja, todas as coisas com que lidamos são «aparências de ente», porque são somente «aparências de unidade» e não verdadeiras unidades. E são somente aparências de unidade porque a unidade que apresentam é meramente mental e fruto da natureza abstracta e simbólica do nosso modo de consideração das coisas».

mesma.

A percepção consiste, portanto, num acto que reúne em si uma multiplicidade. Ou seja, o tecido da apresentação, tal como vimos anteriormente, caracteriza-se por ser constituído por uma teia de identidades e diferenças. No entanto, o que se trata de mostrar agora é que essa multiplicidade só aparece porque é possibilitada pela *unidade* do acto perceptivo. Isto significa que aquilo que aparece se encontra, no seu aparecer, dependente de um *acto* que, de modo peculiar, *sintetisa* a própria multiplicidade daquilo que se encontra presente no momento da percepção<sup>264</sup>. A pergunta agora é: a que corresponde essa forma de *síntese*?

Como vimos, a vida, enquanto vida perceptiva, corresponde a *um movimento que dá consistência interna (unidade) à multiplicidade; um movimento único e indivisível que não admite saltos*. Podemos, por isso, dizer que a percepção tem a natureza de qualquer coisa como uma *corrente*; uma *corrente* que, de algum modo, une em si mesma a *totalidade*, i.e., a *totalidade* daquilo que foi, é (e está a passar a ser) percebido pela vida. Todavia, e é este aspecto que nos interessa analisar agora, segundo Leibniz, só uma parte daquilo que se encontra presente nessa *corrente* se manifesta. Quer dizer, nem tudo o que tem lugar na percepção (i.e., que faz parte do conteúdo perceptivo da vida) «aparece» ou se «dá a ver». Pois aquilo que de cada vez aparece é o resultado de uma *síntese* e não os elementos que a compõem ou que estão envolvidos nessa mesma *síntese*. Mas que significa isto?

Para compreendermos o que está em causa nesta noção de *síntese perceptiva*, importa ter em consideração que o «mecanismo» da percepção é constituído, se assim se pode dizer, por um lado, por um *fundo* (que é de natureza perceptiva mas que, ainda assim, não «aparece») e, por outro lado, por *formas* (aquilo que, de cada vez, «aparece»). Segundo Leibniz, a percepção consiste numa relação permanente entre esse *fundo* e as *formas*, ou seja, aquilo que «aparece» são, de cada vez, *formas* que se destacam do *fundo* da percepção. Aquilo que importa analisar (para compreender o que está em causa na *síntese*) é, precisamente, que tipo de relação existe entre o *fundo* e as *formas* da percepção.

A este respeito, Leibniz refere que o *fundo* da percepção é aquilo mesmo que,

---

264 Cf. Leibniz, *Monadologie*, §16, in op.cit., p.444 «Nous expérimentons nous mêmes une multitude dans la substance simple, lorsque nous trouvons que la moindre pensée dont nous nous appercevons enveloppe une variété dans l'objet. Ainsi tous ceux, qui reconnoissent que l'Ame est une substance simple, doivent reconnoitre cette multitude dans la Monade».

não sendo «visível», é responsável pelo aparecimento daquilo que é «visível». Ou seja, o que isto indica é que, num primeiro momento, o *fundo* da percepção corresponde ao próprio *movimento da vida* (na sua *indivisibilidade*) que dá *unidade* a tudo aquilo que tem lugar «dentro» do acontecimento perceptivo (é, se assim se pode dizer, uma espécie de «corrente submersa» que «une» ou «liga» tudo aquilo que faz parte da vida). Mas num segundo momento, essa «corrente submersa» ou «profunda» da vida é também (tal como se trata de ver agora) aquilo mesmo que, de algum modo, possibilita o «aparecimento» de tudo o mais. Se assim se pode dizer, o fundo como que se eclipsa no aparecimento da forma – mas de tal modo que está envolvido nela, quer dizer, no seu aparecimento<sup>265</sup>. Por outras palavras, nós não nos apercebemos daquilo que permanece como *fundo da vida perceptiva*, porque é a sua presença «despercebida» (ou não-apercebida) que possibilita, precisamente, aquilo que «aparece». E isto de tal modo que, por um lado, esse «fundo» de percepções inadvertidas assegura a continuidade e faz que, no quadro de umas percepções, já haja qualquer coisa como um «encaminhamento perceptivo» para as outras. E, por outro lado, esse fundo de percepções inadvertidas está implicado na própria composição das percepções que se destacam.

Este é um ponto decisivo. Poderia acontecer que houvesse um campo (e até mesmo um campo muito vasto) de percepções inconscientes e um campo de percepções conscientes, mas de tal modo que fossem alheios um ao outro, estanques e blindados um em relação ao outro. Mas Leibniz chama a atenção para o facto de não ser assim. Há interferência ou influxo de percepções inconscientes na esfera da consciência – de tal modo que os conteúdos da consciência (quer dizer: a consciência que se tem) reflectem essas percepções inconscientes, estão *moldados* por determinações de que não há consciência e que são introduzidas por percepções inconscientes. Por exemplo, quando

---

265 Note-se que, ao falarmos aqui de fundo, a noção está usada de forma transposta e com duas modificações de peso em relação ao que está em causa na oposição forma/fundo, no sentido próprio do termo. Por um lado, quando se fala de forma vs. fundo, o que se tem primariamente em vista são conteúdos perceptivos. Aqui também estão em causa conteúdos perceptivos, mas precisamente pondo a tónica na própria *percepção* (sc. nas percepções) desses conteúdos. Por outro lado, quando se fala do contraste forma/fundo tem-se em vista que uma parte dos conteúdos perceptivos manifestos desempenha uma função relativamente a outra parte desses conteúdos. É, por assim dizer, uma parte da «imagem» que se vê que serve de fundo à outra. Isso significa que o fundo intervém de algum modo na própria constituição da forma como forma, sim, mas como que a partir de fora. Ora, quando aqui falamos de percepções e conteúdos perceptivos que são como que o *fundo* de outros não temos em vista somente apenas isso, mas também percepções (e conteúdos perceptivos) como que *interiores* às próprias *formas*, que entram na sua própria composição, fazem parte delas e as possibilitam como componentes internas.

vejo qualquer multiplicidade no espaço, vejo-a de tal modo que não há apenas uma distribuição dos diferentes conteúdos pela própria multiplicidade tridimensional, há um factor acrescentado de determinação que faz que o alto se situe numa determinada direcção, o baixo na outra, etc. Se esta componente for modificada (e o alto e o baixo passarem a situar-se em outras direcções), modifica-se o aspecto com que a multiplicidade do espaço me está apresentada. Isso significa que há uma componente representacional (uma qualquer representação) ou complexo de representações que é responsável pela contracção da representação concreta do espaço numa determinada fixação daquilo a que Kant chama as «regiões do espaço». Ora, o espaço aparece conscientemente de tal modo que está cunhado por esta contracção, mas não tenho nenhum acesso concreto àquilo que a opera (na verdade nem sequer faço ideia do que seja). Do mesmo modo, se considerar qualquer objecto com que lido, posso passar muito tempo sem me aperceber de que uma das suas determinações fundamentais – que em certo sentido molda todas as outras – é aquela que tem que ver com o facto de ser compreendido com o estatuto correspondente àquilo a que podemos chamar um «objecto público». Isso significa que não tem lugar só para mim, não é testemunhável só por mim, etc. E é fácil de perceber que um qualquer objecto despojado desta determinação fundamental (ou que passasse a ser percebido em neutralidade relativamente a ela) teria um aspecto muito diferente daquele que habitualmente tem (e que parece ter *de uma forma imediata*). Ou seja, também aqui os objectos que aparecem no plano da consciência vêm revestidos de determinações que não são postas neles de forma consciente, mas que têm de ser postas neles por alguma representação. Neste caso, trata-se na verdade de um complexo de representações que incluem a) a representação de uma multiplicidade de pontos de vista de acontecimentos de acesso para lá do meu (não apenas estes ou aqueles, mas uma multiplicidade de cardinal aberto, indefinido) b) a representação desses acessos como acessos adequados e capazes de aceder às próprias coisas como eu acedo, c) a representação do objecto como ponto de convergência ou intersecção (e «mesmidade») nesses diversos acontecimentos de acesso, etc. Isto só para dar dois exemplos, de entre os muitos que se poderiam aduzir. Observe-se finalmente que, mesmo que haja uma multiplicidade de representações inconscientes sem qualquer interferência no plano da consciência, só se pode falar do plano das representações inconscientes a partir do plano da própria consciência e, em

última análise, com base neste fenómeno de *interferência* que aqui se focou. Assim, embora se possam dar «saltos» ao nível do reconhecimento das *unidades aparentes* – que dizem respeito às *formas* ou *identidades* que de cada vez se destacam na percepção –, elas encontram-se como que *unidas, inseparáveis* e até *fundidas em profundidade*. Mas então, como podemos nós entender ao certo esta relação *fundo/forma* da percepção?

Na verdade, aquilo que está em causa nesta relação *fundo/forma* é, diz-nos Leibniz, uma relação entre percepção *inconsciente* e percepção *consciente*. Ora, tendo em conta aquilo que se acabou de referir, esta relação implica uma consideração em dois tempos: por um lado, o *inconsciente* como a «corrente submersa» que dá unidade às diferentes apresentações da *consciência* e, por outro lado, o *inconsciente* como o «lugar» onde se dá a *síntese* a partir da qual aquilo de que temos *consciência* «aparece».

No que diz respeito ao primeiro ponto, o *fundo* é o lugar do *inconsciente*. Neste sentido, o *inconsciente* é aquilo mesmo que assegura a *unidade da percepção* e, com isto, a própria *continuidade* entre aquilo que, de certo modo, podemos dizer, se destaca de *forma consciente* na percepção<sup>266</sup>. Assim, podemos dizer que as *formas* se constituem como momentos *conscientes* que se destacam na percepção – e são-no em virtude de resultarem de uma *síntese* que se dá no *movimento profundo e inconsciente da vida perceptiva*. Isto conduz-nos ao segundo ponto, que é o seguinte: apesar de podermos fazer uma *distinção* entre as noções de *inconsciente* e *consciência*, não as podemos *separar*, pois elas apenas se compreendem uma pela outra, i.e., pela relação que estabelecem entre si. De tal forma que, podemos mesmo dizer, o *inconsciente* e a *consciência* encontram-se, de algum modo, presentes um no outro<sup>267</sup>. Ora, é a estrutura dessa relação que importa agora analisar com mais pormenor.

Para entendermos o que está em causa nesta forma de *diferenciação* mas também de *presença* do *inconsciente* na *consciência* (que caracteriza o *acto perceptivo*), e quais as consequências que daí advêm, importa ter em consideração o exemplo de Leibniz que se encontra presente no prefácio aos *Novos Ensaios sobre o Entendimento*

---

266 Cf. Ferro, N., op.cit., p.56 «É portanto, a vida inconsciente que assegura a continuidade ou identidade diacrónica do mesmo indivíduo, que decorre do facto de a totalidade da vida da percepção ser *uma coisa só* e não um conjunto disperso e solto, sem unidade, de percepções. [...] Leibniz fala em *conexão* para deixar claro que os momentos fragmentários da vida consciente recebem unidade da corrente total e maioritariamente inconsciente da vida perceptiva».

267 Aliás, é esta mesma *inseparabilidade* que, como se trata de ver agora, nos permite compreender aquilo que está em causa na própria *síntese perceptiva* dos conteúdos apresentados.



## *Humano:*

Et pour juger encor mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule, j'ay coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est à dire les bruits de chaque vague, quoyque chacun de ces petits bruits ne se fasse connoistre que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, c'est à dire dans ce mugissement même, et ne se remarqueroit pas si cette vague qui le fait, estoit seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque perception de chacun de ces bruits, quelques petits qu'ils soyent; autrement on n'auroit pas celle de cent mille vagues, puisque cent mille riens ne sauroient faire quelque chose.<sup>268</sup>

Aquilo que temos na percepção é, tal como indica Leibniz, uma *síntese*. Este exemplo mostra-nos que essa *síntese* (o barulho do mar) consiste numa peculiar forma de entrelaçamento das *diferenças* (o barulho de cada onda isoladamente). Porém, a própria noção de síntese aqui em causa só é compreendida se tivermos em consideração que não são as diferenças que se entrelaçam entre si, mas é antes a própria percepção que as funde<sup>269</sup>. Assim, aquilo que é sintetizado na percepção perde a sua «identidade particular» (como cada uma das cem mil ondas), para dar lugar àquilo que anteriormente se denominou como «identidade colectiva» (neste caso, o «murmúrio» ou o «rugido» do mar). O que Leibniz está a procurar mostrar neste exemplo é que, para ouvir o barulho do mar (a *síntese* de que temos *consciência*), não se pode ouvir o

---

268 Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., xxii.

269 Isto é algo que se percebe a partir daquilo que anteriormente analisámos quando falámos da relação de proximidade e distância que tende a fundir as diferenças e, consequentemente, a mudar a apresentação ou configuração daquilo que se tem diante. No ensaio *Flying over London*, publicado em *The Captain's Death Bed and other Essays*, Virginia Woolf descreve a aproximação que um avião faz à terra e, simultaneamente, o «desdobramento» das coisas que vão «aparecendo» na sua superfície, cf. p.208 «For a time we were muffled in the clouds. Then the fairy earth appeared, lying far far below, a mere slice or knife blade of colour floating. It rose towards us with extreme speed, broadening and lengthening; forests appeared on it and seas; and then again an uneasy dark blot which soon began to be pricked with spires and blown into bubbles and domes [...] Now, however, there were often movements in the streets, as of sliding and stopping; and then gradually the vast creases of the stuff beneath began moving, and one saw in the creases millions of insects moving. In another second they became men, men of business, in the heart of the white city buildings». O mesmo parece estar em causa em Leibniz, cf. *Monadologie*, §67, in op.cit., p.470 «Chaque portion de la matiere peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons». Ou seja, em certo sentido, a percepção é «cega» (ou permanece inconsciente) para aquilo que, de alguma forma, se encontra «dentro» dela. De tal forma que, por um lado, é possível «retirar» de «dentro» da própria percepção «mundos e fundos» mas, por outro lado, é necessário reconhecer também que existe sempre algo que se tem de «apagar» ou «silenciar» para dar lugar a isso que «aparece» – onde se vê uma mancha negra, não se vê ainda uma cidade e, no entanto, é isso mesmo que «compõe» a cidade e que permite que a certa distância ela se veja como uma mancha negra.

barulho de cada onda isoladamente (i.e., permanecemos *inconscientes* para o barulho de cada uma das cem mil ondas) e, no entanto, esse barulho (de cada onda isoladamente) tem, de algum modo, de estar presente para se poder ouvir o barulho do mar. A pergunta é: de que forma tem de estar presente isso que não é notado (o barulho de cada onda isoladamente), para permitir a notificação disso mesmo que se tem (o barulho do mar)?

Il y a à tout moment une infinité de *perceptions* en nous, mais sans apperception et sans reflexion, c'est à dire des changements dans l'âme même dont nous ne nous appercevons pas, parce que les impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effect et de se faire sentir au moins confusement dans l'assemblage.<sup>270</sup>

Leibniz diz-nos que existem como que «pequenas percepções» dentro da percepção. Quer dizer, a todo o momento a percepção é composta por uma infinidade de «pequenas percepções». Todavia, nós não nos *apercebemos* delas isoladamente (seja porque são demasiado pequenas, demasiado grandes em número ou porque se encontram de tal forma unidas que não chegam a aparecer distintas umas das outras). Por outras palavras, a presença destas «pequenas percepções» na percepção não se encontra *discriminada*. Por isso, apesar de elas se encontrarem presentes, a sua forma de presença é *confusa*. Leibniz diz que a natureza destas «pequenas percepções» consiste em serem «percepções insensíveis», i.e., percepções das quais não temos consciência. No entanto, apesar de corresponderem a presenças que não são notadas (das quais não há uma consciência directa), elas desempenham um papel fundamental na própria percepção. Isto porque a sua não-distinção é aquilo que assegura (pois é condição de possibilidade), que suporta, o próprio apresentado<sup>271</sup>. Neste sentido, pode-se dizer (não obstante a

---

270 Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., xx.

271 Estas «pequenas percepções», na sua «insensibilidade», estão na base da justificação da teoria leibniziana da «harmonia pré-estabelecida», i.e., da teoria que, *grosso modo*, refere que existe uma «conspiração» de tudo com tudo que segue uma «lógica» que nós não acompanhamos. Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., xxiv «On peut même dire qu'en consequence de ces petites perceptions le present est gros de l'avenir et chargé du passé, que tout est conspirant (σύνπνοια πάντα, comme disoit Hippocrate) et que dans la moindre des substances, des yeux aussi perçans que ceux de Dieu pourroient lire toute la suite des choses de l'univers». Isto é de tal forma assim que, segundo Leibniz, existe uma *pré-determinação* que escapa ao nosso olhar mas que é responsável por essa mesma «conspiração». E é precisamente pelo facto de nos escapar que, «aos nossos olhos», um qualquer acontecimento que parece ser *arbitrário* é, ainda assim, um acontecimento *necessário* que faz parte de uma *ordem* (ordem essa que não se dá a ver à *razão humana*). Cf. Leibniz, op. cit., xxvi «C'est aussi par les perceptions insensibles que s'explique cette admirable harmonie préestablie [...]. Ce sont ces petites perceptions qui nous *determinent* en bien de rencontres sans qu'on y pense et qui trompent le vulgaire par

aparente contradição), que a apresentação não apresenta inteiramente aquilo que nela se acha presente (e ao mesmo tempo apresenta e não apresenta as «pequenas percepções» que a constituem). E isto constitui-se, precisamente, como uma condição fundamental para o apresentado aparecer tal como aparece (como resultado, como *síntese*). Ou seja, sem a presença destas *pequenas percepções* (para as quais somos insensíveis) aquilo que aparece não apareceria tal como aparece. O que deste modo se revela é que há qualquer coisa como um *inapercebível na percepção*: «J'aimerois mieux distinguer entre *perception* et entre *s'appercevoir*. La perception de la lumière ou de la couleur par exemple, dont nous nous appercevons, est composée de quantité de petites perceptions, dont nous ne nous appercevons pas»<sup>272</sup>.

Tendo em conta a necessidade de justificar a presença de momentos insensíveis no próprio acto de perceber, Leibniz distingue *percepção* de *apercepção*. A *apercepção* tem que ver com uma tomada de *consciência* daquilo que está a ter lugar no acto de *perceber*: «il est bon de faire distinction entre la *Perception* qui est l'état intérieur de la Monade représentant les choses externes, et l'*Apperception* qui est la *Conscience*, ou la connoissance reflexive de cet état intérieur»<sup>273</sup>. O que isto quer dizer é que a percepção não se encontra inteiramente *consciente* daquilo que nela está a ter lugar, pois entram na sua composição elementos dos quais ela não se apercebe. Por outras palavras, nós *percebemos muito mais do que aquilo de que nos apercebemos* – de tal forma que, inclusivamente, há momentos em que nos *apercebemos* que, de facto, não nos estamos a *aperceber* daquilo que *percebemos*. Ou seja, há momentos em que tomamos *consciência* da nossa ausência de *consciência* relativamente àquilo que está a ter lugar na nossa percepção<sup>274</sup>.

No entanto, importa compreender que não há *percepção* por um lado e

---

l'apparence d'une *indifférence d'équilibre*, comme si nous estions indifférents entièrement de tourner (par exemple) à droit ou à gauche». Não nos importa aqui desenvolver este ponto nas implicações teológicas que nele se acham presentes. Importa apenas ter em consideração que, para Leibniz, a capacidade de acompanhar todas as «pequenas percepções» que se encontram presentes num determinado momento da apresentação, no limite, e em virtude da harmonia pré-estabelecida, corresponderia à capacidade de ver a própria *totalidade* (não apenas desse momento, mas, a partir desse momento, compreender a relação dele a tudo o que foi, o que é e o que será).

272 Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., II, chp. IX, §4, p.154.

273 Cf. Leibniz, *Principes de la nature et de la grace, fondés en raison*, in op.cit., §4, p.420.

274 Isto percebe-se melhor a partir do seguinte exemplo: a maior parte das pessoas, ao ouvir uma determinada composição musical, tocada por uma orquestra, tende a focar a sua *atenção* na linha melódica. Desta forma, ao final de algumas repetições, é capaz de «trautear» a melodia. Todavia, se essa mesma pessoa for levada a identificar cada uma das melodias tocada por cada instrumento isoladamente, ela sente enorme dificuldade em «trauteá-las». Nesse momento, ela toma consciência de que não se apercebe daquilo mesmo que está a ter lugar na sua percepção.

*apercepção* por outro. A *apercepção* é um momento interno da própria *percepção*, resulta dela; simplesmente, é um momento que se caracteriza pela *atenção* que se dá àquilo que está a ter lugar na própria *percepção* (que, maioritariamente, parece suportada por conteúdos aos quais não se presta atenção). Por outras palavras, a *apercepção* é algo que se *destaca na percepção* – que emerge dela como momento interno dela. Posto isto, importa ter presente que tudo quanto acabamos de dizer não tem que ver apenas com as formas mais elementares da apresentação – ou (para utilizar a terminologia de Aristóteles, a que antes recorremos ao focar o fenómeno da experiência) não tem que ver apenas com a esfera das αἰσθήσεις ou das μνῆμαι, mas também com a esfera da própria ἐμπειρία. Quer dizer, o que inicialmente procurámos pôr em evidência é que aquilo a que comumente se chama a «experiência» não se reduz de modo nenhum a uma «travessia» de dados, antes tem uma estrutura muito mais complexa – e, na verdade, uma estrutura tal que é em grande parte feita de projecções, de transgressões do dado, etc. O que agora se põe em evidência é que também todo esse complexo de projecções e transgressões do dado não está constituído, para falar como Leibniz, de forma *aperceptiva*, mas sim de forma *perceptiva* – de tal modo que a maior parte dele influi na *apercepção* que se tem, mas escapa a ela<sup>275</sup>.

A este respeito, e para começarmos a entender as semelhanças (mas também as diferenças) entre Leibniz e V. Woolf naquilo que está aqui em causa, veja-se aquilo que a autora diz em *Phases of Fiction*, referindo-se à obra de Proust:

If one begins to analyse consciousness, it will be found that it is stirred by thousands of small, irrelevant

---

275 A este respeito, surgem duas dificuldades que é necessário identificar, pois permitem-nos perceber melhor esta relação constitutiva entre *inconsciente* e *consciência* no acto perceptivo. Embora se possa marcar a diferença entre o inconsciente (que corresponde, por assim dizer, ao lado «adormecido» da percepção) e a consciência (que corresponde à «atenção» que se tem ao que está a ter cabimento na apresentação), sabemos que não se pode estabelecer entre eles uma diferença de natureza. Isto significa que, por um lado, e é esta a primeira dificuldade, nunca se pode «dormir» tão profundamente que não se tenha já alguma forma de consciência (por muito ténue que ela seja), cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., xxii «On ne dort jamais si profondément qu'on n'aye quelque sentiment foible et confus». Ou seja, na mais profunda inconsciência tem, de algum modo, de já estar presente uma qualquer forma de atenção ou da *apercepção*. Mas, por outro lado, isto significa também que, por mais atento que se esteja, parece existir sempre uma qualquer forma de adormecimento presente na consciência – pois, como vimos, é essa mesma *inconsciência* que, ao encontrar-se na base da percepção, permite que as coisas apareçam tal como aparecem. Ora, como veremos, este é um aspecto determinante que levará Leibniz a dizer que a percepção (enquanto movimento estrutural da vida) se caracteriza por um *contacto permanente da vida consigo mesma* que é *confuso*; um contacto que, por um lado, não se encontra completamente adormecido (não é completamente inconsciente) mas, por outro lado, nunca «acorda» inteiramente (pois não parece existir possibilidade de tornar inteiramente consciente aquilo mesmo de que se apercebe).

ideas stuffed with odds and ends of knowledge. [...] The common stuff of the book is made of this deep reservoir of perception. It is from these depths that his characters rise, like waves forming, then break and sink again into the moving sea of thought and comment and analysis which gave them birth. (*GR, Phases of Fiction*, 124-125)<sup>276</sup>

No fundo, aquilo que V. Woolf está a dizer, à semelhança de Leibniz, é que aquilo que se *destaca* na apresentação é composto por uma série de «pequenas percepções» das quais não se tem consciência, mas que constituem o «fundo», o «deep reservoir» ou o «suporte» daquilo mesmo que se dá a ver. É neste sentido que se pode dizer que, em certa medida, isso que se dá a ver – o que é *claro* no seu conjunto – não deixa de ser *confuso* nas partes que o constituem.

Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace par leur suites qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment ce je ne sçay quoy, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties, ces impressions que des corps environnans font sur nous, qui enveloppent l'infini, cette liaison que chaque estre a avec tout le reste de l'univers.<sup>277</sup>

Ou seja, a *claridade* que nós podemos ter relativamente à identidade do que quer que seja, é sempre uma *claridade* que *sintetiza* e *abstrai* e, por isso, é, se assim se pode dizer, uma *claridade superficial*. Neste sentido, não apenas perdemos de vista todas as pequenas presenças que contribuem para o aparecimento dessa mesma identidade, mas também perdemos de vista todas as ligações que cada uma dessas pequenas presenças estabelece com tudo o mais e que, segundo Leibniz, é responsável pela produção desse «je ne sçay quoy» que, por assim dizer, investe e determina a própria identidade das coisas. Assim, podemos dizer que a *totalidade* se encontra presente no mais ínfimo momento de apresentação de que temos consciência, simplesmente a sua forma de presença é, como diz Leibniz, *confusa*<sup>278</sup>. É partindo desta *confusão*, inerente à estrutura

---

276 Apesar da semelhança que a partir daqui se pode estabelecer entre V. Woolf e Leibniz, quanto à estrutura do acto perceptivo – mais especificamente na relação *inconsciente/consciência* –, isto não nos permite ainda compreender aquilo que está verdadeiramente em causa no fenómeno da percepção em V. Woolf. Isto porque, como veremos, para V. Woolf o que está em causa na percepção (enquanto ponto de vista) é algo que pertence ao domínio do *significado* e não meramente à estrutura formal em que se acha montado o *acesso perceptivo*. Assim, este «deep reservoir of perception», composto por «thousands of small irrelevant ideas», apesar de, estruturalmente, desempenhar a mesma função que as «pequenas percepções» de Leibniz, diz respeito, como veremos, a algo mais.

277 Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in op.cit., xxiv.

278 Cf. Leibniz, *Principes de la nature et de la grace, fondés en raison*, §13, p.432 «Chaque Ame connoit l'infini, connoit tout, mais confusement ; comme en me promenant sur le rivage de la mer, et entendant le grand bruit qu'elle fait, j'entends les bruits particuliers de chaque vague, dont le bruit total est composé,

da percepção, que podemos encontrar, até certo ponto, um paralelismo com V. Woolf, mais especificamente com a sua noção de *nondescript cotton wool*. E é também a partir dela que podemos perceber o tipo de *contacto* que, habitualmente, temos com a vida.

Para V. Woolf, a vida (ou a experiência da vida), tal como foi referido anteriormente, vive-se maioritariamente naquilo que ela descreve como *nondescript cotton wool*. A expressão «algodão inespecífico» serve, no vocabulário de V. Woolf, para caracterizar esta situação *confusa* em que se acha constituído o ponto de vista humano. Todavia, enquanto que para Leibniz a *confusão* diz respeito à forma como se estruturam os conteúdos da apresentação, para V. Woolf a *confusão* diz já respeito à própria *relação* que se tem com esses mesmo conteúdos. Ou seja, quando V. Woolf diz «A great part of the day is not lived consciously» (*MB*, 84), parece estar a acrescentar algo mais àquilo que é dito por Leibniz. Repare-se que V. Woolf não diz: aquilo que tem lugar na apresentação corresponde, na sua maioria, a formas de presença que não são notadas. Não. O que V. Woolf está a dizer é que, de certa forma, mesmo isso de que nos *apercebemos*, mesmo isso de que temos consciência, corresponde, a maior parte das vezes, a uma forma de «agradável sonolência».

Recorrendo a uma citação de Joseph Conrad, em *Lord Jim*, V. Woolf enuncia aquilo que parece estar em causa na sua própria concepção de experiência:

It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts... Nevertheless, there can be but few of us who had never known one of these rare moments of awakening, when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash, before we fall back again into our agreeable somnolence. (*Essays*, Vol.2, 'Lord Jim', 142)

Ainda antes de analisarmos em que é que consistem estes momentos de «acordar», importa tentar perceber porque é que, para V. Woolf, aquilo de que nos *apercebemos* corresponde, ainda assim, a uma forma de «adormecimento». Na verdade, aquilo que V. Woolf nos está a dizer é que a vida se vive maioritariamente de forma *adormecida para si mesma* – de tal forma que a *atravessamos* de olhos meio-fechados, com ouvidos ensurdecidos e pensamentos dormentes. Mas que quer isto dizer?

Um elemento essencial para entender isto é, antes do mais, a própria possibilidade de aquilo que se tem (que está apresentado, que determina o próprio modo como se vê mais sans les discerner; nos perceptions confuses sont le resultat des impressions que tout l'univers fait sur nous».

aquilo que se vê) estar, ainda assim, eclipsado e como que desaparecido – de tal modo que pura e simplesmente não se encontra naquilo que se vê<sup>279</sup>. Tudo o que dissemos a respeito da constituição da ἐμπειρία (e da forma como a ἐμπειρία não acompanha a sua própria constituição) ilustra este estado-de-coisas fundamental. E põe-nos, por outro lado, na pista de um aspecto que também é preciso ter em atenção para se perceber bem de que é que V. Woolf está a falar quando fala de *non-being*. E esse aspecto é o seguinte: tudo isto que acabámos de referir sobre a diferença entre percepção e apercepção e a forma como uma grande parte do que se percebe não é apercebido tem aplicação na esfera dos *factos*.

A ἐμπειρία, tal como a descrevemos, é uma ἐμπειρία de *factos*: esta e aquela realidade, este e aquele estado-de-coisas permanentes, com estas e aquelas características, desposto deste e daquele modo em relação a outros factos. Trata-se de uma espécie de *cartografia do que rodeia*, um mapa do que há.

Como vimos, esse mapa toma o aspecto dos próprios factos (um mapa do que aí há, como se as determinações que nele figuram fossem determinações que «estão lá», independentemente de haver ou não alguém que a eles assista). Mas, vendo bem, trata-se na verdade, em grande parte, de um complexo de determinações *pragmáticas*, relativas a quem vive, à tensão da sua não-indiferença a si mesmo – numa palavra, à execução da vida. A própria ilusão de que as determinações são todas elas, no fundamental, das próprias coisas, tem que ver precisamente com o facto de a fixação dos nexos de significação pragmática ficar como que na sombra (*percebida* mas não *apercebida*). De sorte que entra aqui em cena qualquer coisa que não está posta em evidência por Leibniz: não há apenas todo um complexo de «pequenas percepções» ou de percepções «silenciosas» implicado na própria constituição da percepção das coisas (como se essas pequenas percepções tivessem todas conteúdos puramente «coisais». Mesmo admitindo que haja conteúdos puramente «coisais» (problema que aqui não se discute), as próprias determinações coisais estão entrelaçadas ou fundidas com as percepções que introduzem *determinações pragmáticas* e estas, por sua vez, estão ligadas, com aquele núcleo de percepção que habitualmente também não está apercebido na própria apresentação das coisas (e não está apercebido na intervenção decisiva que tem na própria fixação do aspecto delas) que é o núcleo da percepção de si

---

279 De sorte que se vê à luz disso, segundo isso, mas não se vê isso – que assim constitui uma espécie de «eminência parda» daquilo que se vê.

mesmo, das percepções da vida, da própria vida como uma tarefa, etc.

Clarifiquemos um pouco melhor o que está aqui em causa, pois está em jogo uma multiplicidade de níveis e contrastes que se presta a equívocos.

Em primeiro lugar há uma equivocidade na própria noção de «facto». Quando falamos de «factos», usamos a noção num sentido que implica a ideia de que se trata de algo efectivamente dado (absolutamente dado). Mas o que vimos a respeito da ἐμπειρία e da estrutura daquilo a que chamamos a experiência permite perceber que uma grande parte do que nos aparece como «factos» na verdade corresponde apenas a *projeções de factos*. Mas, em segundo lugar, independentemente deste aspecto, também faz sentido estabelecer um contraste entre o plano dos *factos* (no sentido de um plano de determinações de ordem estritamente coisal, que nada têm que ver com o exercício de funções em relação à vida, etc.) e o plano dos *significados*, enquanto este supõe nexos com a vida, as tensões de interesse ou de não-indiferença que lhe são próprias, etc. e corresponde a determinações intrinsecamente relativas ao exercício de funções vitais. Mas esta segunda forma de contraste não se confunde com uma terceira, que é aquela que encontramos vincada na obra de Virginia Woolf. Na óptica de Woolf, também aquilo que pertence à esfera dos significados na acepção que acabamos de referir diz respeito à experiência de *factos*. Pois Virginia Woolf não chama significados aos significados pragmáticos (que têm que ver com a própria «gestão corrente» da vida) mas apenas às determinações que têm que ver com a própria relação da vida consigo mesma, isto é, com o rosto que a personagem «Vida» assume para si mesma.

Este é um ponto decisivo, que importa agora tentar perceber um pouco melhor.

O que acabámos de tentar pôr em evidência significa que cada situação perceptiva está muito longe de se esgotar na apercepção das coisas (pessoas, etc.) que estão presentes e na percepção das determinações coisais que as constituem (de tudo isso, portanto, que corresponde à experiência dos factos). Na verdade, não apenas inclui determinações pragmáticas mas inclui também aquilo sem o qual não haverá lugar para quaisquer determinações pragmáticas: a relação de quem se vê consigo mesmo (e tanto quer dizer: uma relação de quem se vê com a sua própria vida). Cada situação perceptiva está marcada por corresponder a uma determinada fase da execução de uma determinada tarefa da vida própria. E cada tarefa da vida própria comporta, por um lado, uma ligação de quem a executa consigo mesmo (a relação de não-indiferença, que o



leva a dedicar-se a essa tarefa, etc.) e, por outro lado, também uma ligação a uma totalidade de tarefas e a um horizonte mais vasto de sentido que enquadra e dá forma à tarefa especificamente em causa. Pois nenhuma tarefa (nenhuma tarefa vital da ordem daquela que V. Woolf menciona como tarefas em que se passa o dia) constitui um absoluto, algo que faça sentido por si mesmo, independentemente do que quer que seja mais. Acontece antes que todas as tarefas desta ordem têm que ver com um quadro muito mais vasto – uma tarefa *global*, que é, em última análise, a *tarefa da própria vida*, na sua unidade global<sup>280</sup>. Mas, sendo assim, o que caracteriza a maior parte do dia, descrito por V. Woolf, é um fenómeno que podemos tentar fixar do seguinte modo: há qualquer coisa como uma concentração nesta e naquela tarefa precisa. Por um lado, a execução dessa tarefa precisa requer não apenas percepção mas, também, apercepção das suas partes de aplicação, quer dizer, de tudo aquilo que intervém na sua execução e é relevante em relação a ela. Mas, por outro lado, essa atenção a tudo aquilo que interfere na tarefa em causa é absorvido na própria execução dela – quer dizer, é relativa à tarefa e esgota-se na sua execução. A atenção que se presta aos «figurantes» na tarefa é uma atenção prestada a eles *como* figurantes na tarefa e que é, por assim dizer, transitiva em relação à execução da tarefa: está sempre já a resolver-se (e a dissolver-se) nela.

Além disso, como vimos, a própria tarefa não faz sentido sem uma ligação a mim mesmo que a executo (à não-indiferença que me liga a mim, etc.) e ao quadro de tarefa mais global (em última análise a própria vida *no seu todo*) em que a tarefa em causa se inscreve e de que toma o seu sentido. Mas, começando por este último aspecto, acontece justamente que, na forma como habitualmente ocorre, as tarefas de cada vez em execução são *forma* e o quadro de sentido em que se inscrevem (e tanto quer dizer, a própria vida em que se inscrevem) só ocupa uma função de *fundo*: é percebido, mas não apercebido. E algo de equivalente sucede também em relação a mim mesmo (ou ao *Si* próprio em nome do qual tudo se faz e em torno do qual, se assim se pode dizer, tudo gira). Também ele mesmo (eu mesmo) e aquilo a que corresponde, a sua não-indiferença, o que está em causa nela, etc., se acha relegado para uma posição de fundo, percebido, mas de certo modo não apercebido. O que há de peculiar nesta

---

280 O que está em causa em cada tarefa da vida é sempre a própria vida no seu todo, assim como aquilo que está em causa em cada momento da actividade de uma casa comercial é uma totalidade a que se chama «o negócio». O «negócio» da vida – n.b. o negócio da vida em cada um dos seus momentos – é sempre já a própria vida *no seu todo*.

conformação daquilo a que V. Woolf chama *non-being* é que tudo o que é mais *essencial* – toda a «engrenagem» de sentido de que a tarefa em execução deriva – não deixa de dominar (sem ela não haveria lugar para a tarefa de cada vez em causa), mas apaga-se nesse seu domínio e deixa prevalecer, de cada vez, aquilo que é *derivado*: a própria tarefa de cada vez em execução. Por outro lado, o que caracteriza a própria tarefa não é o ser centrípeta, mas, pelo contrário, o ser centrífuga: o conduzir e dar lugar de cada vez ao resto de si mesma, sc. ao resto da sua execução (ou à execução da tarefa que se lhe segue). De tal modo que o ponto de vista assim constituído carece, por assim dizer, de qualquer apercepção (ou como também diria Leibniz, de qualquer *animadversio*) centrípeta. É um ponto de vista em permanente «*fuga para a frente*», concentrado na execução (n.b. na *fuga* ou sempre-para-diante da execução) de *quem* executa, etc. Tudo se passa com uma espécie de total perda de rasto: perda de rasto das realidades intervenientes na execução (para que só se olha na óptica da execução, como *factores* ou *functores* da execução), perda de rasto da tarefa global em que a execução se inscreve (da própria vida), perda de rasto de quem está na execução – e, na verdade, por tudo isto, também perda de rasto da própria execução que de cada vez «apaga» o resto e protagoniza o aparecimento. Em suma, o que V. Woolf descreve, ao falar de *non-being*, é qualquer coisa como uma vida reduzida à condição de *funcionária de si mesma*, onde o que domina e absorve tudo é a gestão corrente ou, se assim se pode dizer, o *expediente*.

Ora, isto permite perceber, que é que V. Woolf tem especificamente em vista quando fala de *non-being*. Este domínio da gestão de tarefas produz como que um *apagamento de tudo* – as coisas que lá estão, na execução das tarefas, estão lá, mas como meros fantasmas do jogo da execução, sem que se olhe para elas de outra forma, em plena captação daquilo que são, da sua identidade, da diferença que há entre haver isso e não haver, etc. A própria vida no seu todo, enquanto tarefa global (a sua identidade, a diferença que há entre haver isso e não, o que está em causa nela) está lá, mas apagada, esfumada, numa presença *átona*, não vincada, de tal modo que nem se chega a olhar para ela e a entrar em contacto com o seu significado, etc. O próprio, a que tudo isto diz respeito, também está lá, mas apagado, esfumado, numa presença *átona*, apenas como «funcionário de si mesmo», de tal modo que não chega a entrar em contacto consigo, não chega a despertar para quem é, a sua identidade. Finalmente, a

própria tarefa de cada vez em execução também está lá, mas justamente sumida em virtude do seu carácter centrífugo, da forma como sempre já está a dar lugar a mais execução, que por sua vez já está em cena a passar o testemunho a mais execução – e assim por diante. Em certo sentido (e só ao perceber isto se percebe o que V. Woolf quer dizer quando fala de *non-being*) *nada é* (quer dizer, nada é de forma vincada, que ao mesmo tempo *inscreva* o seu ser)<sup>281</sup>.

## 11.2 Percepção dos factos e percepção do significado

Mas, sendo assim, tudo isto que acabámos de ver ainda não é tudo, corresponde apenas a uma parte da descrição que V. Woolf faz da estrutura da experiência. Na verdade, um dos aspectos fundamentais da concepção desenvolvida por V. Woolf é precisamente a insistência em que a percepção (e veremos que a experiência) que nós temos nunca é apenas uma experiência dos *factos*, antes sempre também uma experiência do *significado*. Já vimos oportunamente em que sentido se deve entender aqui o termo significado. E o que então adiantámos a este respeito tinha já em vista as concepções desenvolvidas por V. Woolf e deve ser tido em conta neste contexto.

Mas o problema está em saber como é que, ao mesmo tempo que se foca aquilo que acabou de se expor, se defende também que a experiência, assim constituída, também tem que ver com o significado. Como vimos, o que está em causa quando se fala de significado não é o significado «facial», pragmático, ou qualquer forma de significado relativo a âmbitos restritos, mas a própria *relação com a vida*, enquanto tal, – quer dizer, com a vida no seu todo, como uma «grande personagem» com que se lida ao estar vivo e que constitui o correlato daquilo a que se chamou o fenómeno do «*espinosismo emocional ou afectivo*», em relação ao qual tudo o que se encontra, tudo o que se passa, tudo o que se sente, etc., é percebido como uma determinação ou atributo dessa única grande personagem total.

Ora, o que acabámos de ver que corresponde à noção de *non-being* e à descrição que Woolf faz da maior parte da vida como *non-being* parece situar-se nos antípodas dessa relação com o significado – parece corresponder nem mais nem menos do que ao

---

281 Não se trata, portanto, apenas de o próprio «sujeito» não ser, nem tampouco se trata de isto ou aquilo não ser, porque o que é – o que é de modo acentuado, pleno –, é outra coisa. Para o dizer na linguagem de Leibniz, o que não é é a própria mónada (a *pars totalis*) que está «de pé» mas com um global apagamento de tudo em si.

total apagamento de qualquer relação dessa ordem. Em primeiro lugar, porque parece corresponder a uma completa absorção na esfera da experiência dos *factos* (com a especificidade de se tratar de uma *experiência pragmática* dos factos, enquanto o que está fundamentalmente em jogo é a fixação de estados-de-coisas relativos à orientação pragmática). Em segundo lugar, porque os «mecanismos» de absorção na execução de tarefas produzem justamente o contrário dessa relação com o todo: produzem o que podemos descrever como uma concentração na tarefa de cada vez em causa; e uma concentração que, para mais (como vimos), nem sequer tem um carácter cetrípeto em relação a essa tarefa, antes está afectada por uma permanente passagem ao que se segue – de tal modo que, por assim dizer, se dissolve em trânsito (se dissolve no próprio trânsito)<sup>282</sup>.

A questão que se põe é, portanto, a de saber como é que «entra» aqui o significado e o que quer que seja que tenha que ver com ele.

Importa perceber esta dificuldade e ao mesmo tempo também ficar já advertido para a circunstância de V. Woolf não se limitar a dizer que também há lugar para o significado neste quadro. Poderia ser assim (haver um lugar para o significado), mas de tal modo que esse lugar fosse «modesto» – ou porque, se assim se pode dizer, o *quantum* de significado em jogo não fosse de grande monta ou porque a margem da sua intervenção no quadro que descrevemos fosse muito circunscrita, ocasional ou episódica. Sucede, porém, que não é assim. Por um lado, Woolf sustenta que há um extraordinário *quantum* de significado em jogo na vida humana. E, por outro lado, sucede também que esse extraordinário *quantum* de significado é extraordinário porque está nem mais nem menos do que *permanentemente em jogo* (e de tal modo, que não há um só momento da vida humana em que não esteja também a intervir). Mais: vendo bem, Woolf na verdade sustenta algo que não formula assim (quer dizer, que não formula por recurso a este conceito) mas que acaba por equivaler à tese de que, assim como há uma *experiência dos factos* (uma ἐμπειρία dos factos) no sentido que vimos<sup>283</sup>, assim também há uma *experiência do significado*, quer dizer a constante transformação de αἰσθήσεις e μνῆμαι do significado em estados-de-coisas permanentes – ou seja, em

---

282 Numa forma análoga àquela que é descrita por Pascal a respeito do «divertissement». Sobre este aspecto, veja-se Nobre, M. M. D., *Divertissement, Fuga e Miragem no pensamento de Pascal*, Diss. de Mestrado, FCSH, 2011.

283 Quer dizer: constante junção das αἰσθήσεις e das μνῆμαι constituídas na *travessia perceptiva* na projecção de estados-de-coisas permanentes.

totalidades de significado ou constelações de significado que dão forma a essas αἰσθήσεις e μνῆμαι de significado (sc. ao significado que veiculam), significando qualquer coisa como identidades colectivas de significado (ou melhor determinações de significado que organizam o «material» de significado reunido nas referidas αἰσθήσεις e μνῆμαι)<sup>284</sup>.

Adianta-se já tudo isto, para se ver bem até onde vai a dificuldade a que foi feita referência e até que ponto o que vimos em relação ao não-ser (sc. em relação ao *nondescript cotton wool*) parece excluir aquilo que, em relação ao significado, V. Woolf também sustenta que se passa connosco.

O que importa agora tentar ver é como é que estas duas componentes, que parecem exclusivas entre si, não só são compatíveis, mas estão, na verdade, ligadas entre si e são até indissociáveis uma da outra.

Para o efeito, consideramos em primeiro lugar aquilo que V. Woolf diz a respeito do bombardeamento da «placa sensível», e a respeito das relações entre a placa sensível, a superfície e a profundidade da experiência, para, num segundo momento, nos determos sobre os *moments of being* e a relação entre os *moments of being* e a placa sensível (a superfície e a profundidade da experiência).

### 11.3 A «placa sensível» – superfície e profundidade

Para determinar em que consiste esta forma de *adormecimento fundamental* que, segundo V. Woolf, caracteriza o modo habitual como temos *contacto* com a nossa vida,

---

284 Tenha-se presente que há uma diferença fundamental entre os dois âmbitos, que não pode deixar de ser tida em conta. O «conteúdo» de uma αἰσθήσις (e, portanto, de uma μνήμη) relativa aos factos pode ser de calibre muito circunscrito – e, como vimos, a ἐμπειρία produz justamente uma extraordinária expansão (pode-se mesmo dizer que uma *explosão*) do alcance, em virtude do modo como introduz perspectivas em forma de lei, etc. Quer dizer, se considerarmos o que se passa na ἐμπειρία, verificamos que tem que ver essencialmente com a constituição de totalidades extraordinariamente desproporcionadas em relação à «amostra» que serve de base à projecção empírica. Mas no caso do significado não é assim – não pode ser assim. Pois, como vimos, o que está em causa no significado (em qualquer significado) no sentido referido, é *sempre já* uma relação com a própria *totalidade*, com a *grande personagem*, com a *personagem total* correspondente ao «espinosismo emocional». No essencial, este âmbito não é alargável (a não ser no sentido de se descobrir que a «grande personagem», afinal, ainda tem uma amplitude maior do que parecia – mas note-se como isso corresponde a uma mudança do reconhecimento da amplitude do *todo* que já estava em causa desde sempre). De sorte que a projecção que pode estar em causa neste âmbito não diz respeito, essencialmente, à amplitude (e ao salto relativo à constituição de totalidades que estavam inteiramente fora de ângulo antes da projecção empírica), mas sim à combinação das diferentes determinações de significado em algo que as ostenta (e que passa a definir-se por uma nova determinação global), sc. à própria modificação da forma (e a *saltos* na forma) como se percebe a totalidade (e também a amplitude da totalidade) que sempre já estava em jogo.

importa considerar o duplo plano, por assim dizer, em que se *move* a própria vida. Pelo que vimos anteriormente, a imagem do mar e das ondas, tanto em V. Woolf como em Leibniz, tem um peso determinante para ilustrar vários aspectos relacionados com a vida e a relação que, de cada vez, a vida tem consigo mesma. O que nos interessa agora é recorrer a um outro aspecto que a imagem do mar, por analogia, nos permite estabelecer com a experiência – o facto de esta ser constituída, se assim se pode dizer, por um plano de superfície e por um plano de profundidade.

Em *Street Haunting: A London Adventure*, V. Woolf refere que o olhar habitual com que olhamos para as coisas não tem a natureza de um «mineiro» ou «mergulhador», antes vive como que «adormecido» a «deslizar» na superfície do apresentado:

How beautiful a street is in winter! It is at once revealed and obscured. Here vaguely one can trace symmetrical straight avenues of doors and windows ; here under the lamps are floating islands of pale light through which pass quickly bright men and women, who, for all their poverty and shabbiness, wear a certain look of unreality, an air of triumph, as if they had given life the slip, so that life, deceived of her prey, blunders on without them. But, after all, we are only gliding smoothly on the surface. The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream; resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks. (DM, *Street Haunting: A London Adventure*, 20)

A superfície é o «lugar» onde a apresentação se dá (é o lugar onde sempre já estamos) e, simultaneamente, é o «lugar» que oferece «resistência» ao próprio olhar, impedindo-o de penetrar para lá dela. A superfície como que «guarda» ou «resguarda» a profundidade. Todavia, é preciso ter em consideração que a profundidade entendida deste modo – como algo que está «por debaixo», «atrás», «dentro», etc., da superfície, tem ainda a natureza de uma superfície (ou de um conjunto de superfícies); simplesmente de uma superfície (ou de um conjunto de superfícies) que não está visível (mas que pode tornar-se tal). Ou seja, neste sentido, a profundidade parece diferir da superfície apenas quanto ao grau da sua visibilidade<sup>285</sup>. No fundo, é como se a diferença entre superfície e profundidade correspondesse a uma «distância»; uma «distância» que pode ser percorrida e, assim, pôr a descoberto, trazer à luz, aquilo que antes não era

---

285 Como se a profundidade correspondesse a uma forma estratificada idêntica àquela que encontramos na representação da crosta terrestre, i.e., por camadas que podemos percorrer e que podem tornar-se visíveis.

visível mas que, de algum modo, já lá estava. Ora, aquilo que V. Woolf nos diz é que a profundidade nada tem que ver com isto. A profundidade não tem a natureza de um lugar, porque qualquer lugar (por muito oculto que se encontre) não deixa de ter a natureza do visível, i.e., a natureza de algo que se pode «destapar» ou «descobrir». Por outras palavras, a *profundidade da experiência* não é e por isso não pode ser reduzida a esta profundidade onde se alicerçam os conteúdos da apresentação – pois esta relação, entre a superfície e a profundidade, é, ela própria, superficial.

A este respeito, podemos estabelecer uma diferença entre Leibniz e V. Woolf. Para Leibniz, a profundidade da experiência, a *corrente inconsciente* que dá *unidade à percepção* é algo que, no limite, tem a mesma natureza da superfície que suporta e, por isso, aquilo que tende a estar presente de forma *inconsciente*, pode tornar-se *consciente*<sup>286</sup>. Mais, para Leibniz (em virtude da sua teoria da «harmonia pré-estabelecida»)<sup>287</sup> existe uma *ordem e conexão de todas as coisas* que, pela sua necessidade, é «lógica». Todavia, essa lógica escapa-nos, em virtude da própria constituição do nosso ponto de vista (que, como vimos, é *confuso* – pois tem sempre uma apresentação que é regional e não total; uma apresentação que *sintetiza*). Ou seja, na apresentação que nós temos das coisas não existe «consciência» daquilo mesmo que «acomoda» todas as coisas entre si. A consciência que temos é das relações lógicas

286 Ou seja, aquilo que tende a permanecer como *fundo* da apresentação (e, por isso, *inconsciente*), pode tornar-se *forma*. Neste sentido, passa a existir *consciência* disso para o qual o ponto de vista permanecia *inconsciente*. Mas isto implica também que, simultaneamente, algo tenha de permanecer como *fundo*, precisamente para permitir que aquilo que agora aparece (e para o qual se permanecia *inconsciente*) apareça tal como aparece. Por exemplo, ao ouvir o «barulho da rua», posso não estar a dar *atenção* a nenhum barulho em particular (os diferentes barulhos estão presentes na minha apresentação auditiva, mas eu *permaneço inconsciente* em relação a cada um deles em particular). Ou seja, o barulho do cão a ladrar, dos vários carros a passar, das vozes ao fundo da rua, do vento nas árvores, do sino na igreja, dos passos na calçada, etc, como que se entrelaçam entre si e dão origem ao «barulho da rua». Naturalmente, há uns barulhos que se podem destacar mais do que outros, por exemplo, o ladrar do cão diferencia-se melhor do barulho do carro do que o barulho de dois carros se diferenciam entre si. No entanto, todos estes barulhos como que se misturam *confusamente*, de tal forma que eu permaneço *inconsciente* em relação a cada um deles em particular – mais ainda se estiver, por exemplo, a focar a minha atenção num discurso que está a ser transmitido no rádio. Todavia, eu posso passar a focar a minha atenção em algo para o qual antes permanecia *inconsciente* mas que já estava presente na minha apresentação – por exemplo, passo a estar *consciente* do som dos passos na calçada. Ora, o que isto significa é que, para eu *focar a minha atenção* em algo, aquilo que anteriormente estava posto num plano de *consciência* como que se dilui num plano *inconsciente*, ou seja, o discurso que está a passar no rádio como que se dilui com o resto de todos os outros barulhos, passando a fazer parte da paisagem dos sons de que não tenho consciência distinta.

287 A teoria da *harmonia pré-estabelecida* tem implícita uma referência a qualquer coisa que se pode descrever como uma «geometria divina», i.e., tudo o que existe se inscreve numa ordem que tem «uma» *Razão de Ser*. E aqui importa vincar «uma», pois essa *Razão de Ser*, diz-nos Leibniz, é independente do nosso ponto de vista e tem que ver com qualquer coisa como a «identidade sistemática» – uma identidade tal que todas as identidades são, de certo modo, expressão umas das outras (ou expressão da única identidade fundamental que as implica a todas).

estabelecidas pelo nosso próprio ponto de vista na relação que tem com elas. Ora, V. Woolf não nega isto. Quer dizer, V. Woolf não nega (mas também não afirma) esta *geometria* ou *lógica que*, segundo Leibniz, liga necessariamente todas as coisas. E, por outro lado, é também claro que não nega que na *profundidade* haja toda uma série de ligações relativas à «lógica» dos factos, no sentido da «lógica pragmática», da própria constituição da ἐμπειρία (toda a «trama» de projecções empíricas e de ligações que estão na base das projecções empíricas, etc.). O que acontece é que não foca em especial este aspecto, antes concentra as suas energias a chamar a atenção para o facto de que a profundidade não está povoada apenas por elementos desta ordem – e é precisamente porque não está povoada apenas de elementos desta ordem que tem uma estrutura e um papel bastante diferentes daqueles que, por inadvertência, lhe tendemos a atribuir.

O que Woolf nos diz é que existem, por assim dizer, *verdades de significado* que fazem parte da experiência humana e que não só *não se reduzem* a qualquer *lógica da razão* como, em certo sentido, se *sobrepõem* a ela. Ou seja, o que V. Woolf procura fazer valer é qualquer coisa que, antes do mais (veremos depois que o que se acha em causa está muito longe de ser só isso), podemos exprimir dizendo que o que domina a profundidade (independentemente de ela também comportar uma multidão de componentes relativas a questões de facto) são elementos da ordem do significado (da relação com a vida, etc.). De tal modo que se pode dizer que, em certo sentido, as relações de forças que dominam a profundidade são as inversas daquelas que reinam à superfície. Note-se que não se está sequer a negar a possibilidade de existência de uma conexão *lógica* entre as coisas que seja sustentada por algo independente de um *ponto de vista*. Está-se simplesmente a afirmar que a própria consideração da possibilidade dessa mesma lógica (independente) tem um fundamento que é, em última instância, ele próprio, *significativo* e não *lógico*<sup>288</sup>. Ou seja, aquilo que V. Woolf nos diz é que, em última análise, para um ponto de vista humano, a *ordem e conexão de todas as coisas* é do domínio do *significado* e, portanto, encontra-se dependente da relação que o ponto de vista estabelece com elas<sup>289</sup>. Assim, para V. Woolf, a tensão que mobiliza o ponto de

288 Na verdade, como vimos anteriormente, V. Woolf procura mostrar que *toda a ordem é uma ilusão*. Isto não significa que essa ordem não seja real – aliás, ela resulta precisamente da nossa necessidade de «orientação» na realidade. Significa apenas que se reduzirmos a *ordem e conexão de todas as coisas* a uma lógica abstracta, deixamos de lado aquilo que, segundo V. Woolf, é o mais importante – o *significado*. Significado esse que faz que, inclusivamente, a própria necessidade de encontrar uma explicação *racional* para a *ordem e conexão de todas as coisas* resulte de uma relação *significativa* que o ponto de vista tem com elas.

289 De tal forma que, podemos dizer, a *profundidade da experiência*, em V. Woolf, tem uma natureza



vista na relação com a *totalidade* diz respeito à captação de um *rostro de significado* e não à captação de um *rostro lógico* da própria vida.

Assim, tendo em conta todos estes aspectos, quando V. Woolf refere que a vida se vive a maior parte do tempo de forma «adormecida», ou numa forma de *não-ser*, o que está a querer dizer é que a vida *consciente* não implica (ou pelo menos não tem no seu centro) um contacto *significativo* consigo mesma – não envolve nenhum *animadversio* ou *apperceptio do significado*. E isto torna-se evidente, como refere V. Woolf, quando nós dizemos «hoje não aconteceu nada»:

Shall I say “nothing happened today” as we used to do in our diaries, when they were beginning to die? It wouldn't be true. The day is rather like a leafless tree: there are all sorts of colours in it, if you could look closely. But the outline is bare enough. (*Diary*, vol.1, 30)

A vida tende a ser vivida sem que exista focagem ou *atenção* relativamente ao significado que a move. Mas, significará isto que a vida se vive, numa total ausência de *significado* relativamente a si mesma?

Não. O que acontece é que o contacto com esse significado, com aquilo que move a própria vida, tem um carácter *confuso*. Ou seja, o que V. Woolf procura mostrar é que, por mais profundo que seja o «adormecimento» em que vivemos, nele está já a ter lugar, embora de forma *confusa* (que ainda temos de analisar), algum contacto significativo com a vida. Mas, para melhor focarmos este ponto, importa ainda tentar perceber o que significam e de que forma se relacionam as noções de *superfície* e *profundidade* em V. Woolf.

A relação consciente/inconsciente em V. Woolf não tem nada de *analítico*. Ou seja, o «trazer à superfície» nada tem que ver com um tornar consciente algo que tende a permanecer inconsciente. Por outras palavras, a profundidade da experiência não é conquistável pela consciência. Como veremos, tal como V. Woolf a entende, a profundidade não tem «chaves», não é susceptível de ser mapeada e percebida em toda a sua extensão e na complexidade das constelações de determinação que a povoam e que conjuntamente fixam o seu teor. Neste sentido, V. Woolf adopta uma posição, no que diz respeito à relação consciente/inconsciente, muito diferente daquela que é entendida, por exemplo, pela psicanálise. Aliás, deixa bastante clara a sua crítica às

---

diferente da *superfície*, pois não se rege pela mesma *lógica* que tem lugar nesta.

novelas ditas «psicológicas», uma vez que estas, ao procurarem trazer o inconsciente à «luz» da consciência, apenas estão a laborar numa pseudo-conquista do inconsciente; pseudo-conquista essa que deve, segundo V. Woolf, ser afastada da literatura. Numa recensão literária intitulada *Freudian Fiction*, que V. Woolf faz à obra *An Imperfect Mother* de Beresford, podemos ler o seguinte:

The triumphs of science are beautifully positive. But for novelists the matter is much more complex; and should they, like Mr Beresford, possess a conscience, the question how far they should allow themselves to be influenced by the discoveries of the psychologists is by no means simple. [...] Stated briefly, our dilemma resolves itself into this. Judged as an essay in morbid psychology, *An Imperfect Mother* is an interesting document; judged as a novel, it is a failure [...] Yes, says the scientific side of the brain, that is interesting; that explains a great deal. No, says the artistic side of the brain, that is dull and has no human significance whatever. (*Essays*, vol.3, *Freudian Fiction*, 196-197)

Podemos daqui deduzir que qualquer tentativa *analítica* de compreensão do *fundo da experiência* é algo que deixa intocado o plano da *significação humana*. Ou, como diz Bernard em *The Waves*, é impossível alcançar essa profundidade com os braços do entendimento: «I wish to go under; to visit the profound depths; [...] to indulge impossible desires to embrace the whole world with the arms of understanding» (*W*, 85). Mesmo que não negue inteiramente a pertinência da forma como a psicanálise explora o inconsciente, V. Woolf entende que ela deixa intocado, precisamente, o *acesso à significação humana*: «Certain revelations are of medical significance, others of human» (*Essays*, vol.3, *Freudian Fiction*, 197)<sup>290</sup>.

Segundo V. Woolf, são vários os aspectos que tendem a impedir o contacto do olhar com a *profundidade da experiência*. No que precede, considerámos aquilo que se pode designar como os aspectos estruturais, que têm que ver com a própria forma como o nosso olhar (o foco da apercepção) se move sobre «calhas» ou está absorto em perspectivas que o desviam dessa profundidade onde, segundo Woolf, o significado reina. Mas a tudo isto acresce um outro aspecto (ou outros aspectos) – o que podemos descrever como uma componente de «*recuo*» (de medo, de incómodo, de horror) em relação àquilo com que se entra em contacto quando a esfera da profundidade sc. o significado que a povoa *irrompe* à superfície e entra no foco da apercepção. Um desses

---

290 Para V. Woolf a função da novela é permitir encontrar significados de interesse humano e não expor revelações de interesse científico que transformam os indivíduos em casos.

aspectos diz respeito àquilo que Woolf denomina como uma estranha propriedade do próprio olhar que consiste em repousar apenas na superfície das coisas:

Let us dally a little longer, be content still with surfaces only – the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendour of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and the red bunches of flowers burning so beavely through the plate glass of the florist's windows.

For the eye has this strange property: it rests only on beauty; like a butterfly it seeks colour and basks in warmth. (*DM, Street Haunting: A London Adventure*, 21)

Quer dizer: há uma crueza (algo de duro, de violento, de não domesticado, de inquietante, etc.) no significado, que colide com a procura do habitável, do seguro, etc., que é dominante na organização corrente da vida. Na verdade, o que V. Woolf nos está a dizer é que o «adormecimento do olhar» depende, em certa medida, de uma «hipocrisia», de um não-querer-saber do próprio olhar; que, em certo sentido, prefere ignorar os próprios fundamentos sobre os quais se edifica a vida:

Disorder, sordidity and corruption surround us. We have been taking into our mouths the bodies of dead birds. It is with these greasy crumbs, slobbered over napkins, and little corpses that we have to build (*W*, 225).

Este «adormecimento do olhar» tem como função, por um lado, permitir a «funcionalidade» da própria experiência mas, por outro lado, não se confrontar com esta «desordem», «sordidez» e «corrupção» que a cada momento nos cercam e que são constitutivas da própria vida. Mas então, podemos-nos perguntar, o que acontece quando a superfície da experiência é interrogada?

We are in danger of digging deeper than the eye approves; we are impending our passage down the smooth stream by catching at some branch or root. At any moment, the sleeping army may stir itself and wake in us a thousand violins and trumpets in response; the army of human beings may rouse itself and assert all its oddities and sufferings and sordidities. (*DM, Street Haunting: A London Adventure*, 20-21)

O que acontece é a experiência habitual ser interrompida para se darem a ver os fundamentos da própria vida – significados em força, como uma orquestra. Ou seja, tal

como diz V. Woolf, o «exército adormecido» do significado ergue-se violentamente, expondo tudo aquilo que a superfície tende a ocultar.

O que a partir daqui se percebe é que a profundidade, o reino do significado, é, segundo V. Woolf, um «lugar», por assim dizer, inóspito. Todavia, é um «lugar» que nos é próprio. É o «lugar» por excelência das forças caóticas da vida, o «lugar» onde, como diz Rhoda em *The Waves*, há algo de «monstruoso» a que nos encontramos presos: «With intermittent shocks, sudden as the springs of a tiger, life emerges heaving its dark crest from the sea. It is to this we are attached; it is to this we are bound, as bodies to wild horses» (*W*, 47)<sup>291</sup>. No ensaio intitulado *More Dostoevsky*, V. Woolf refere-se a esta profundidade como dizendo também respeito aos labirintos da alma, lugar onde desejos e impulsos se movem cegamente e de que o escritor procura dar conta:

Alone among writers Dostoevsky has the power of reconstructing those most swift and complicated states of mind, of rethinking the whole train of thought in all its speed, now as it flashes into light, now as it lapses into darkness; for he is able to follow not only the vivid streak of achieved thought, but to suggest the dim and populous underworld of the mind's consciousness where desires and impulses are moving blindly beneath the sod. (*Essays*, vol.2, 85)<sup>292</sup>.

Assim, de forma resumida, podemos dizer que a superfície da experiência corresponde ao plano onde a identidade das coisas se distingue e diferencia, enquanto que a profundidade é o plano da continuidade: «The difference is on the surface; the continuity in the depths» (*Essays*, vol.3, *How It Strikes a Contemporary*, 359); a superfície é o lugar da simplificação, a profundidade do caos: «The simplification is only on the surface [...] beneath this crude surface, all is chaos and complication» (*GR*, *Phases of Fiction*, 127); a superfície separa, a profundidade integra: «You understand that I am only superficially represented by what I was saying tonight. Underneath, and,

291 O escritor por sua vez, diz-nos V. Woolf, é aquele que procura «capturar» na sua «rede» esse monstro, cf. *Essays*, vol.2, *More Dostoevsky*, 84 «These, at least, are the little bits of cork which mark a circle upon the top of the waves while the net drags the floor of the sea and encloses stranger monsters than ever been brought to the light of day before».

292 Note-se que aquilo que V. Woolf procura mostrar não é que o escritor, neste caso Dostoevsky, procura tornar conscientes esses impulsos profundos que habitam o labirinto da alma. Não. Aquilo que o escritor procura fazer é depor-nos nesse mesmo labirinto e não clarificá-lo. Cf. *Essays*, vol.2, *More Dostoevsky*, 85-86 «This is the exact opposite of the method adopted, perforce, by most of our novelists. They reproduce all external appearances – tricks of manner, landscape, dress, and the effect of the hero upon his friends – but very rarely, and only for an instant, penetrate to the tumult of thought which rages within his own mind. But the whole fabric of a book by Dostoevsky is made out of such material. To him a child or a beggar is as full of violent and subtle emotions as a poet or a sophisticated woman of the world; and it is from the intricate maze of their emotions that Dostoevsky constructs his version of life».

at the moment when I am most disparate, I am also integrated» (*W*, 57). Mas, apesar de poderem ser estabelecidas estas diferenças entre a superfície e a profundidade da experiência, isso não significa que exista uma possibilidade de separação delas. O que importa agora perceber é que tipo de *continuidade* há entre a superfície e a profundidade da experiência.

São, aliás, duas as ordens de problemas que aqui importa considerar – duas ordens de problemas que estão intimamente associadas. Uma é precisamente essa que diz respeito à ligação entre a profundidade onde o significado reina e a superfície onde reina o *nondescript cotton wool*, o *non-being* ou «adormecimento fundamental» da vida em relação a si mesma, mas onde haverá, ainda assim (a questão é saber como) um contacto com o significado. A outra ordem de problemas tem que ver com a própria origem do significado – e designadamente também com a origem do significado que povoa a profundidade. Donde vem esse significado, como se constitui? A resposta que Woolf dá a estas duas ordens de perguntas está expressa num texto fundamental dos *Ensaio*s, onde se descreve a forma como a mente humana está permanentemente a ser bombardeada por uma «miríade de impressões»:

The mind, exposed to the ordinary course of life, receives upon its surface a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms, composing in their sum what we might venture to call life itself; and to figure further as the semi-transparent envelope, or luminous halo, surrounding us from the beginning of the consciousness to the end. (*Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 33)

No próprio curso da experiência quotidiana, existe uma espécie de «placa sensível» onde se vão inscrevendo e gravando, embora de forma confusa, «pequenas impressões». Estas «impressões» constituem-se como «marcas» da vida, i.e., são «impressões» que se vão acumulando e que, de certo modo, são já elementos que entram na composição de um rosto de *significado* da própria vida. Tais impressões, pela sua pequenez, não tendem a ser notadas na sua individualidade. Todavia, a soma ou a composição delas corresponde àquilo que V. Woolf chama «life itself» e que envolve a consciência desde o início até ao fim<sup>293</sup>.

293 Este é um ponto decisivo. À primeira vista, o que V. Woolf apresenta corresponde a uma pura e simples reedição da antiquíssima ideia da *tabula* onde se inscrevem as sensações, etc. Mas, de facto, aquilo para que aponta não é nada disso ou é isso com uma importantíssima cláusula transformadora que põe tudo num outro pé. Não se trata de sensações (no sentido de percepções de factos). Trata-se de

Ou seja, aquilo que está a ser dito é que a *vida*<sup>294</sup> é composta pela presença de elementos que, embora não notados (seja pela sua natureza atómica, seja pela sua natureza semi-transparente), correspondem a algo que nos envolve e que confere uma espécie de «aura» ou «halo luminoso» à própria experiência<sup>295</sup>. Ora, isto implica, necessariamente, que estas «pequenas impressões» woolfianas não tenham a mesma natureza dos *conteúdos*, i.e., não correspondam a *conteúdos mais pequenos*. Estas *impressões*, não sendo *conteúdos*, têm que ver com eles, envolvem-nos, sendo, por isso, responsáveis por uma certa «coloração» dos mesmos.

Na verdade, estas «pequenas impressões» também fazem parte do curso da experiência e afectam uma espécie de «sismógrafo» que regista a «coloração», a intensidade, a determinação de significado a que, de cada vez, vem associado cada momento, cada uma das coisas que se encontra na vida<sup>296</sup>:

‘In the beginning, there was the nursery, with the windows opening on to a garden, and beyond that the sea. I saw something brighten – no doubt the brass handle of a cupboard. Then Mrs Constable raised the sponge above her head, squeezed it, and out shot, right, left, all down the spine, arrows of sensation. And

---

*significados*. Estes significados podem estar – e estão – ligados às percepções de factos, no sentido referido, mas não se reduzem a elas e, nesse sentido, não se confundem com elas. Uma coisa são relances de luz entre os pinheiros, o esplendor do verão, água correndo num regato, rostos com uma expressão de tristeza, alguém que passa com dificuldade em andar, outra coisa (ligada a essa, mas diferente dessa) é a forma como cada *perceptum* desses dá testemunho de como a vida é e – nesse sentido – *diz a vida, depõe a seu respeito*. Tudo isto de tal modo que esses diversos «depoimentos» se cruzam e se fundem na referida «placa sensível», como uma placa ou chapa onde fica registado e como que «fotografado» tudo isso e, por meio disso, o resto da vida. Esta é a esfera do significado.

294 Quer dizer: *life itself* – a própria vida (a «grande personagem») ou a personagem total de que se falou. Sobre o conceito de «*life itself*», veja-se, por exemplo: *Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 32-34, *The Anatomy of Fiction*, 45, *The Russian Background*, 85, *The Cherry Orchard*, 248, *Gorky and Tolstoy*, 253, *Character in Fiction*, 430, 436, *Byron & Mr Briggs*, 481. Veja-se também *SF*.

295 Aqui importa vincar uma diferença entre as «pequenas percepções» de que Leibniz fala e as «pequenas impressões» referidas por V. Woolf. Em ambos os casos está em causa o carácter *inconsciente* da apresentação relativamente a elas. Em ambos os casos está também em causa o facto de elas serem como que o *fundamento* daquilo que aparece. Todavia, a diferença é que para Leibniz esse *fundamento* é meramente estrutural, ou seja, as «pequenas percepções» são como que os «alicerces» sobre os quais se edifica aquilo mesmo que é *apercebido* na apresentação. Ao passo que para V. Woolf, as «pequenas impressões» não são o «alicerce», mas antes aquilo que como um «halo luminoso» envolve significativamente tudo aquilo que aparece. Nesse sentido, apesar de diferentes, estas duas concepções não são contrárias mas sim complementares.

296 E isto significa que não há apenas uma identidade – por exemplo, uma identidade colectiva de segunda ordem (para já não falar da multiplicidade de momentos que comporta). A identidade colectiva relativa aos factos (a identidade pragmática relativa à execução da vida) está cruzada com uma identidade (ou uma constelação de identidades, formando também elas uma identidade colectiva e constelações de identidades colectivas) no plano do *significado*. E esta identidade colectiva, no plano do significado, é o que é em relação à identidade colectiva global da própria vida na sua relação com a identidade de quem dá consigo no meio dela. De tal modo que, na forma como vimos, a identidade que dá consigo no meio da vida – a identidade da mónada – é e não é o mesmo que a identidade da vida.

so, as long as we draw breath, for the rest of time, if we knock against a chair, a table, or a woman, we are pierced with arrows of sensation – if we walk in a garden, if we drink this wine’. (*W*, 184)

Aquilo a que V. Woolf está a fazer alusão, ao falar de «flechas de sensações», é o facto de aquilo que é registado pela experiência (ao nível destas «pequenas impressões») não corresponder a «formas sensíveis» no sentido mais comum do termo, mas antes a uma «forma da própria sensibilidade» – no sentido em que falamos de sensibilidade para exprimir uma modalidade idiossincrática relativa à *maneira* como se é afectado pelas sensações, ao eco ou reacções que elas despertam ou não, à *maneira* como as sentimos, etc. Não é por acaso que V. Woolf, neste texto, fala de «flechas de sensações». A expressão traduz precisamente o que há de vivo no bombardeamento de significados em causa e, de certa maneira, como nos atinge no próprio centro ou «alvo» daquilo que somos. Ou seja, estas *impressões sensíveis* que se vão imprimindo na experiência e que passam a fazer parte dela não correspondem a registos de *conteúdos específicos*, mas passam antes a fazer parte do «suporte» ou quadro permanente de apreciação *significativa* da própria experiência. Neste sentido, podemos dizer que o *mesmo* se imprime de modo *diferente* em cada um – sendo esta diferença o *significado* conferido por cada um a isso mesmo com que lida:

But we were all different. The wax – the virginal wax that coats the spine melted in different patches for each of us. The growl of the boot-boy making love to the tweeny among the gooseberry bushes; the clothes blown out hard on the line; the dead man in the gutter; the rat swarming with maggots; the lustre dripping blue – our white wax was streaked and stained by each of these differently. Louis was disgusted by the nature of human flesh; Rhoda by our cruelty; Susan could not share; Neville wanted order; Jinny love; and so on. (*W*, 185-186).

O problema agora, para compreender a relação superfície/profundidade, e o modo como estas «pequenas impressões» que se inscrevem na superfície da experiência passam a fazer parte de uma apreciação significativa e profunda da mesma, está em saber como é que, a partir da superfície, se penetra na profundidade da experiência. Por outras palavras, que tipo de conexão existe afinal entre a superfície e a profundidade da experiência?

Our bird’s-eye view of the outside of things is not altogether encouraging. The coloured photograph that

we have been looking at presents some remarkable features, it is true; but it serves to remind us that there are many inner and secret chambers that we cannot enter. [...] When we have expressed an opinion upon the surface we have done all that we can do. It is true that the surface may have some connection with the depths, but if we are to help to prevent war we must try to penetrate deeper beneath the skin. (*TG*, 181-182)

De facto, sabemos que uma análise da superfície não nos permite aceder à profundidade. Todavia, isso não significa que não exista já na superfície a presença de algo que serve para nos recordar disso mesmo. O que V. Woolf nos diz é que, ao olharmos para uma fotografia, a partir daquilo mesmo que ela retrata, surgem indícios de que existem «inner and secret chambers that we cannot enter». Ou seja, o que aparece na superfície é, por um lado, aquilo que nela se vê retratado, mas, por outro lado, aparece também a incógnita disso mesmo que o retratado evoca – mas que não aparece. Assim lidamos nós com os conteúdos da experiência. Em tudo encontramos *mais* do que aquilo que as coisas são. E aquilo que encontramos, para além do significado superficial que as coisas têm (que nos permite diferenciá-las umas das outras) são, segundo V. Woolf, «sunken meanings» que, por assim dizer, estão de alguma forma «presos» ou «ligados» às coisas, mas que pertencem àquele que se relaciona com elas. Tome-se o exemplo que V. Woolf dá das palavras: o facto de o significado que lhes é atribuído corresponder, por um lado, a uma representação superficial, mas isso de tal modo que, por outro lado, elas são portadoras de «sunken meanings», cujo campo referencial depende da experiência do sujeito, de sorte que sugerem muito mais do que aquilo que dizem:

What, then, we may ask next, is the proper use of words? Not, so we have said, to make a useful statement; for a useful statement is a statement that can mean only one thing. And it is the nature of words to mean many things. Take the simple sentence “Passing Russell Square.” That proved useless because besides the surface meaning it contained so many sunken meanings. The word “passing” suggested the transiency of things, the passing of time and the changes of human life. Then the word “Russell” suggested the rustling of leaves and the skirt on a polished floor also the ducal house of Bedford and half the history of England. Finally the word “Square” brings in the sight, the shape of an actual square combined with some visual suggestion of the stark angularity of stucco. Thus one sentence of the simplest kind rouses the imagination, the memory, the eye and the ear – all combine in reading it. (*DM, Craftsmanship*, 128-129)



Mas aqui há que ter em atenção qual o destino que levam estas «flechas de sensações», todo este bombardeamento de significados em virtude do qual, em última análise, todo o percurso ou toda a travessia perceptiva, toda a história perceptiva é, de certo modo, *dupla*: um percurso, uma travessia, uma história *de factos* e, ao mesmo tempo, um percurso, uma travessia, uma história *de significados*. O primeiro aspecto que é claro é que a entrada em cena de todo este «mundo» de significados se dá à *superfície*. Se assim se pode dizer, o que acontece à superfície não é apenas o registo de factos, mas também toda esta química de «impressão» da placa sensível. Mas, onde está esta placa sensível, onde se deposita o resultado deste bombardeamento? Justamente não à superfície, mas na profundidade. O próprio bombardeamento ocorre à superfície no sentido em que é a própria passagem por aquilo que se vê, ouve, cheira, é o próprio contacto com o resultado das projecções empíricas. Por outras palavras, é no meio da própria administração da existência e dos fenómenos de absorção na execução de tarefas; é no meio do próprio *nondescript cotton wool* que se produz esse bombardeamento. Mas, vendo bem, esse bombardeamento não costuma fazer-se sentir no próprio foco da apresentação – quer dizer, em regra o bombardeamento não se produz na esfera da apercepção (ou da *animadversio*), mas sim na esfera meramente perceptiva, na esfera das «*petites perceptions*». E o que isso significa é que o lugar da referida placa sensível não é propriamente à superfície, mas na *profundidade*. A placa sensível – a «chapa fotográfica dos significados» está na *profundidade*. E isso quer dizer que este bombardeamento dos significados *coexiste com* mas não interrompe o adormecimento de que se falou, o *não-ser*, o *nondescript cotton wool*.

Assim, nada há que se reconheça numa pura presença de si. Isto significa que tudo na experiência se encontra sempre já enquadrado (como vimos anteriormente) numa forma de «transgressão de si mesmo». Simplesmente, numa forma de «transgressão» que não se limita àquela que é referida por Aristóteles – que coincide com a criação de leis empíricas que servem para nos orientarmos na experiência (e, neste sentido, estão associadas directamente às coisas) –, mas antes numa forma de «transgressão» que tem que ver com significados, por assim dizer, «simbólicos»<sup>297</sup>, que o sujeito «deposita» na sua *relação com as coisas* (e não *nas coisas*). Trata-se, portanto, de uma forma de «transgressão» para a qual o próprio dado é mudo. E é por isso que a

---

297 Mais adiante analisaremos melhor esta noção.

«transgressão» que se dá a partir da superfície do apresentado não pode remeter, analiticamente, para uma profundidade. Então, é legítimo perguntar, como se alcança a profundidade da experiência?

O que V. Woolf nos diz é que, em certo sentido, a profundidade se encontra na própria superfície, pois a superfície é expressiva da profundidade. Ou seja, é a própria superfície que, ao ser, de cada vez, *mais* do que aquilo que apresenta (por ser vista à luz do «luminous halo» que é composto pela totalidade das «pequenas impressões» que constituem a vida), é portadora de uma profundidade significativa<sup>298</sup>.

He had got up. He had pushed away his glass of whisky. He stood there like somebody commanding a troop, North thought; so emphatic was his voice, so commanding his gesture. Yet it was only a question of going round to an old woman's party. Or was there always, he thought, as he too rose and looked for his hat, something that came to the surface, inappropriately, unexpectedly, from the depths of people, and made ordinary actions, ordinary words, expressive of the whole being, so that he felt, as he turned to follow Renny to Delia's party, as if he were riding to the relief of a besieged garrison across a desert? (Y, 368)

Assim, podemos dizer que a nossa experiência quotidiana já se encontra, ela própria, na sua «superfície adormecida», como que investida por essa profundidade que, de cada vez, dá expressão à própria superfície. Ou seja, há todo um conjunto de *impressões* que co-habitam na superfície do apresentado e lhe atribuem uma determinada coloração. De tal modo que, só assim, podemos compreender o facto de a superfície se achar permanentemente afectada por muito *mais* do que aquilo que apresenta<sup>299</sup>.

Todavia, a compreensão desta profundidade que se expressa na superfície, este *mais* que está presente na superfície mas que não é produto dela (antes do sujeito que com ela se relaciona), não permite ainda «arrancar» o sujeito à «sonolência» descrita por V. Woolf. E isto porque a forma como essa profundidade actua é «confusa». Ou seja, o que existe, de forma *constante* na experiência, é uma espécie de «cacofonia» de

---

298 O que está em jogo é que a própria fixação dos factos (ou o complexo de factos fixados) não esgota aquilo com que se está em contacto. Há, se assim se pode dizer, como que um «duplo» que acompanha os factos como uma sombra (que, na verdade, não é uma sombra mas uma luz), que não tem a «solidez» dos factos, mas que os envolve – diz Woolf – como um «semi-transparent envelope, or luminous halo».

299 Mas isto ainda não é tudo e não é suficiente para se entender a relação entre a profundidade e a superfície, que é muito mais próxima e íntima do que fica sugerido a partir daquilo que acabamos de escrever. A análise que aqui apresentamos precisa de ser completada com os elementos aduzidos no § 12. 2, *infra* pp.352 ss. Não podemos considerar aqui esses elementos, porque – pelo menos em parte – só serão carreados no desenvolvimento posterior.

ideias vagas que, apesar de serem expressivas do ser, da vida, e nos orientarem no meio dela, não dão ainda a ver a *unidade* do rosto da própria vida. A pergunta agora é: como se dá então o *acesso* ao *ser* no «meio» do próprio «estar a ser», i.e., no «meio» da experiência?

#### 11.4 Momentos de Ser/ Momentos de Visão

Se o que se passa na maior parte do dia (tanto dos dias no sentido literal, quanto do grande dia que é a própria travessia da vida) é o «adormecimento», o non-being de que se falou, nem tudo no dia é forçosamente assim. V. Woolf diz-nos que a experiência quotidiana é interrompida por certos momentos que nos arrancam a esta forma de «adormecimento» da vida que se vive a si mesma numa espécie de «modorra», de existência sonâmbula e de inadvertência em relação a si:

As a child then, my days, just as they do now, contained a large proportion of this cotton wool, this non-being. Week after week passed at St Ives and nothing made any dint upon me. Then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I remembered all my life. (*MB*, 84).

A estes momentos que se destacam do *nondescript cotton wool* da experiência V. Woolf chama *moments of being*: «These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being» (*MB*, 83). Aquilo que importa agora perceber é como é que se constituem e em que é que consistem estes *momentos de ser*.

V. Woolf diz-nos que os *momentos de ser* têm origem no decorrer da experiência quotidiana. Ou seja, os *momentos de ser* constituem-se como momentos (excepcionais) que *irrompem* no meio da *sucessão* de momentos que caracteriza a própria experiência. Neste sentido, apesar de se diferenciarem dos outros momentos que compõem a experiência quotidiana (e de, nesse sentido, interromperem o curso quotidiano ou do *nondescript cotton wool* que lhe corresponde), ainda assim, não deixam de fazer parte do fluxo ou corrente – quer dizer, da unidade fundamental – a que pertencem esses outros momentos do quotidiano. Quer dizer, apesar de os *momentos de ser* se diferenciarem dos (e contrastarem muito vivamente com os) *momentos de não-ser* que compõem a nossa experiência habitual, eles continuam, estruturalmente, a fazer parte de

uma única vida. Acontece é que se destacam dos demais – já porque aquilo com que põem em contacto é muito diferente<sup>300</sup>, já porque se inscrevem de uma forma muito mais marcante, etc. Mas isso não os impede de ainda serem momentos do *mesmo* – tal como as ondas se elevam do mar para dar a ver uma determinada forma, sem que, contudo, deixem de pertencer a esse mesmo mar. Este é um ponto que não se pode perder de vista e que não é demais acentuar: existe uma *continuidade interna* entre aquilo a que V. Woolf chama *momentos de ser* e aquilo a que chama *momentos de não-ser*. E os *momentos que são* (ou em que *se é*: em que nós próprios somos) têm origem, precisamente, a partir dos *momentos que não-são* e ligam-se com eles. De sorte que, como diz V. Woolf, estes *momentos de ser* estão como que integrados numa «massa» mais vasta de *momentos de não-ser* – não apenas no sentido de ocorrerem no meio dela mas também no de pertencerem, apesar de tudo, ao mesmo. Quer dizer: a esmagadora maioria dos momentos têm a forma do «algodão inespecífico», de «non-being» – são momentos em que, no sentido aqui em causa, não se é; os *moments of being* (os *momentos de ser* – em que propriamente somos) têm um carácter minoritário, excepcional: o tempo em que, no sentido aqui em causa, não somos é muito maior do que os raros *momentos de ser*.

Mas procuremos ver melhor que é que está aqui em causa, que é que corresponde a este conceito de *moments of being*.

Para V. Woolf, o que caracteriza os *momentos de ser* (o que os diferencia estruturalmente dos *momentos de não-ser*), é o facto de estes momentos excepcionais, marcados por heterogeneidade em relação à maior parte dos outros, surgirem repentina e inesperadamente no decorrer da experiência quotidiana. São momentos para os quais não há aviso prévio – nada há de concreto que os prepare ou que permita antecipar a sua ocorrência. São momentos que *irrompem* na experiência e (como já veremos), em certa medida, *rompem* com a apresentação habitual que dela temos. V. Woolf diz que estes momentos têm a natureza de um «choque». Ora, são vários os aspectos que se condensam nesta caracterização. Por um lado, os *momentos de ser* abalam o curso da experiência quotidiana, interrompem o seu «rame-rame». Os *momentos de ser* assaltam o «não-ser» ou o «algodão inespecífico», impõem-se-lhe, como se o destronassem ou suspendessem. Por outro lado, trata-se de um choque porque o «conteúdo» dos

---

300 Tem mesmo qualquer coisa de uma heterogeneidade radical em relação ao *nondescript cotton wool* ou ao *non-being*.

*momentos de ser* tem geralmente uma *extraordinária intensidade*, é *avassalador*, *move*, *invade*, etc. Os *momentos de ser* *impressionam* viva e fundamentalmente; têm, por assim dizer, algo de «*fulminante*». Precisamente, porque é assim, os *momentos de ser* aparecem como algo que *vem*, que se *encontra* e que, para usar as categorias aristotélicas, exerce uma função de ποιεῖν (enquanto quem os vive está numa situação de πάσχειν: a situação *passiva* de *ser assaltado por eles*, *invadido por eles*, *dominado por eles*, etc). Isso mesmo se encontra expresso, com toda a intensidade, na seguinte passagem: «As if I were passive under some sledgehammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off. (MB, 90)<sup>301</sup>.

Mas, por outro lado, este passo dá também alguma indicação a respeito daquilo que faz um *momento de ser*, no sentido aqui em causa. Segundo V. Woolf, o que caracteriza o *momentos de ser* é aquilo a que chama uma «avalanche de significado». Mas uma «avalanche de significado» que se diferencia, precisamente, da «miríade de impressões» que, como vimos, se vão inscrevendo na experiência a todo o momento. E o que as diferencia é, antes do mais, a «força» com que se impõem; uma «força» que se traduz no seguinte: enquanto que a «miríade de pequenas impressões» se vai gravando na experiência de forma imperceptível e compondo, no seu conjunto, aquilo que V. Woolf descreve como um «halo luminoso» que envolve a consciência e que constitui, por assim dizer, a «atmosfera» no meio da qual a vida vai sendo vivida, e a partir da qual vai sendo silenciosamente «apreciada», os *momentos de ser* inscrevem-se na experiência como uma «marretada». Isto significa que eles não apenas se gravam na experiência mas a modificam pela sua «força». A pergunta é: que tipo de modificação produzem tais momentos na experiência?

Para podermos responder a esta pergunta, é necessário começar por analisar que é que quer dizer, propriamente, *momentos de ser*.

O primeiro aspecto a ter em conta é que aqui, como em relação ao *não-ser* (ao *nondescript cotton wool*, etc.) a diferença entre *ser* e *não-ser* não significa a diferença entre existir ou não existir efectivamente. Tanto aquilo que V. Woolf descreve como

---

301 Cf. também, MB, 85 «I feel I have had a blow; but is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances». A intensidade dos *momentos de ser* é tal que, como V. Woolf refere, muitos deles são correlativos de um colapso físico. Cf. MB, 85 «I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive».

*não-ser* quanto aquilo que descreve como ser são realidades efectivas, nesse sentido (algo de correspondente tanto ao conceito tradicional de *realitas*, *essentia*, *Wassein*, etc. – algo com uma determinação própria –, quanto ao conceito tradicional de *actualitas*, *existência*, *Dasein*, etc.). O que vimos que caracteriza o não-ser é uma espécie de sonambulismo em virtude do qual a relação com ele o apaga, lhe retira relevo, o esbate e faz que se esteja em contacto com aquilo que num certo sentido é, mas que por outro lado *não se dê por isso* (num não-dar-por-isso que de certo modo dissolve a sua presença ou a torna tão *átona* que é quase como se pura e simplesmente não ocorresse). Vimos também que o apagamento que faz o não-ser, no sentido referido por V. Woolf, não é só o apagamento de uma parte do que está presente – como se, em compensação, houvesse outra parte que se tornasse *tónica* e que, nesse sentido, *fosse*. Não. O que caracteriza o não-ser descrito por V. Woolf é justamente a circunstância de haver ao mesmo tempo um apagamento do que aparece, um apagamento de quem está posto perante o que aparece, um apagamento da tarefa global em que se inscreve aquilo em que de cada vez se está absorto (e, assim, um apagamento da própria tarefa global da vida e da relação com ela) e, finalmente, também um apagamento da própria tarefa em que se está absorto (um apagamento que resulta daquilo a que chamámos o seu carácter centrífugo). De sorte que, como se observou, o apagamento (e o correspondente não-ser) é um apagamento ou não-ser global da própria *mónada* (da *pars totalis*).

Pois bem, o que caracteriza o *ser* dos *momentos de ser* é precisamente a inversão deste estado-de-coisas. Isto significa, antes do mais, que se suspende a *absorção* na execução de uma tarefa e a redução de tudo, incluindo o próprio, etc., a instâncias funcionais dessa execução. Um *moment of being* interrompe a execução e a absorção nela. E interrompe de tal modo que aquilo que aparece nele em vez de estar numa posição *átona*, está numa posição *tónica* – e, de facto, não apenas numa posição tónica, mas numa posição, se assim se pode dizer, *hiper-tónica*<sup>302</sup>. Um *moment of being* caracteriza-se pela *intensidade* daquilo que o constitui – por uma *intensidade invasiva*, que obriga a dar conta daquilo que está em causa nele, não permite o seu apagamento, prende a uma relação centrípeta com ele. Num *moment of being* aquilo que está em causa nele «grita» a sua própria presença e força a um confronto com ela. E isto de tal modo que o que assim fica posto numa posição hiper-tónica não é apenas qualquer coisa

---

302 Um dos aspectos que estão em causa na referência à ideia de avalanche.

que aparece (chamemos-lhe, provisoriamente, o *teor* do *moment of being* – o *teor* da avalanche de significado), mas ao mesmo tempo também quem está posto em confronto com ele (cuja presença *deixa*, também ela, *de ser átona*, de tal modo que quem sofre a «marretada» de um *moment of being* desperta para uma relação com o seu próprio ser e, nesse sentido, *passa a ser*). Mais: ao mesmo tempo, também a própria vida no meio da qual tudo isto tem lugar (e já veremos que nem mais nem menos do que *a vida no seu todo*: a própria vida, *life itself*) sai da posição *átona* em que habitualmente se encontra e faz sentir a sua presença (posta em relevo tanto na diferença que faz o facto de, em absoluto, haver algo assim, quanto no facto de a vida – o que há – ser como é). Em suma, assim como o *nondescript cotton wool* era um *non-being* total, um não-ser da própria mónada, assim também os *moments of being* são momentos em que a própria mónada (a *pars totalis*) sai do seu apagamento, da sua distracção em relação a si mesma e, se assim se pode dizer, assume o seu ser, passa a ser.

Aqui, no entanto, importa ter em conta um importante aspecto, que já está de certo modo implicado no que se disse, mas que convém que fique explicitado. Poder-se-ia supor que a passagem dos *momentos de não-ser* para os *momentos de ser* se produzisse por pura e simples suspensão da absorção na execução de tarefas – e de tal modo que consistisse numa pura e simples *capacitação* daquilo que vimos que a referida absorção faz eclipsar. Mas o que V. Woolf descreve não se produz deste modo. Tem antes que ver com isso mesmo que se acha expresso na outra designação que também dá ao mesmo fenómeno: *moments of vision* (*momentos de visão*).

Vejamos então os pontos mais importantes para que tudo isto aponta.

Os momentos que nos arrancam à «agradável sonolência» (em que o nosso ponto de vista habitual tende a encontrar-se) são marcados por uma alteração na forma da visibilidade das coisas. Isto não significa que estes *momentos de visão* venham substituir a visão habitual. Não. Eles simplesmente inscrevem-se na própria apresentação dando a ver algo de *outro*, i.e., são reveladores de algo cuja visão habitual não vê<sup>303</sup>. É nestes momentos que o ponto de vista se apercebe de que via sem ver<sup>304</sup>. V.

303 É neste sentido que se pode dizer que a *apercepção* de Leibniz é, ainda assim, para V. Woolf, uma forma de «cegueira», i.e., de não-ver.

304 Assim como, no que diz respeito ao *ser*, a maior parte do tempo somos *sem propriamente ser*, assim também no que diz respeito a *ver*, *vemos sem ver* (o velho tema já glosado na tragédia antiga, que V. Woolf assim faz seu – ou melhor, o antiquíssimo fenómeno que Woolf reconhece desta forma – na sua correspondência ao ser-sem-ser sc. no papel que desempenha na sua constituição). Sobre o topos trágico do ver-sem-ver, cf., por exemplo, ESQUILO, *Prometeu Agrilhado*, 447, *Agamémnon*, 1623, SOFOCLES, *Édipo Rei*, 413, Fr.923, EURÍPIDES, *Bacantes* 332,395, *Ifigénia em Aulis*, 1139.

Woolf reconhece que a origem da expressão *moments of vision* se deve a Thomas Hardy – em cuja obra esta expressão dá, aliás, título a um poema<sup>305</sup>. Mas em que é que consistem ao certo estes *momentos de visão*?

V. Woolf descreve-os como momentos breves que têm a natureza de *flashes*; momentos que são, por assim dizer, de intuição<sup>306</sup>. Em *A Minor Dostoevsky*, podemos encontrar, a partir de uma análise da narrativa de Dostoevsky, um esboço daquilo em que consistem estes *momentos de visão*:

And then, in the usual miraculous manner in the midst of everthickening storm and spray, a rope is thrown to us; we catch hold of a soliloquy; we begin to understand more than we have ever understood before, to follow feverishly, wildly, leaping the most perilous abysses, and seeming, as in a crisis of real life, to gain in flashes moments of vision such as we are wont to get only from the press of life at its fullest. (*Essays*, vol.2, *A Minor Dostoevsky*, 165)

Em segundo lugar, trata-se da visão de algo, de um teor concreto – poderíamos dizer que de uma determinação (ou uma constelação de determinações) definida (essa e

305 Cf. *Essays*, vol.4, *Thomas Hardy's Novels*, 509 «His [Hardy] own word, 'moments of vision' exactly describes those passages of astonishing beauty and force which are to be found in every book he wrote. With a sudden quickening of power which we cannot foretell, nor he, it seems, control, a single scene breaks off from the rest». Abstraímos aqui da questão de saber quais são os antecedentes da noção de *moments of vision* ou *moments of being*. Woolf remete para Joseph Conrad e também para Thomas Hardy. Veja-se designadamente: *Essays*, vol.2, 'Lord Jim'; *A Minor Dostoevsky*; *Essays*, vol.3, *Mr Conrad: A Conversation*; *Essays*, vol.4, *Thomas Hardy's Novels*. P. Meisel mostrou que também há antecedentes em Walter Pater e que é praticamente impossível que Woolf desconhecesse os textos de Pater que são relevantes nesta matéria. Sobre a questão dos antecedentes, veja-se designadamente: Zierlow, P., *Moments of Vision: The Poetry of Thomas Hardy*, Harvard University Press, Cambridge, 1974; Monsman, *Walter Pater*, Twayne, Boston, 1977, 180 ss.; Meisel, P., *The Absent Father: Virginia Woolf & Walter Pater*, Yale University Press, N. Haven/London, 1980. Mas importa ter presente que a questão fundamental não é a dos antecedentes. Os antecedentes têm que ver com a experiência humana de *momentos de epifania*, da inflexão que produzem, do poder, que têm, de transfigurar o aspecto das coisas, etc. Mas aquilo que encontramos em V. Woolf e no seu conceito de *moments of vision/moments of being* não é apenas mais uma variação sobre este tema ou uma glosa deste mote. Em V. Woolf, a compreensão destes momentos de epifania está associada a toda uma teoria da experiência – ou melhor, é parte integrada dela. No quadro dessa teoria da experiência, os *moments of vision/moments of being* têm que ver, por um lado, com a relação entre *experiência* e *significado* (e com uma compreensão muito particular do fenómeno do significado) e, por outro lado, com a relação entre experiência e *totalidade* (não apenas no sentido em que também as totalidades *parciais* são totalidades, mas no sentido da *totalidade total* – da totalidade da própria vida). Quer dizer, em V. Woolf os *moments of vision/moments of being* são a expressão de toda esta constelação de aspectos, com um cunho muito próprio e que, no fundamental, não está antecedido nem em Hardy, nem em Pater, nem em Conrad. Isso não significa que aquilo que esses autores compreendem como *momentos de visão* (momentos de epifania – ou qualquer que seja a designação que se lhes dá) não tenha que ver com os *moments of vision/moments of being* de que fala V. Woolf. Significa apenas que a compreensão que Hardy, Pater ou Conrad têm dos fenómenos em causa não coincide com aquela que é desenvolvida por Woolf.

306 Referindo-se a Dostoevsky, V. Woolf diz: «Intuition is the term which we should apply to Dostoevsky's genius at its best. When he is fully possessed by it he is able to read the most inscrutable writing at the depths of the darkest souls». (*Essays*, vol.2, *More Dostoevsky*, 86).



não outra). O que introduz a intensidade e «desperta» (o que desencadeia a passagem do *átono* para o *tónico*, de *não-ser* para *ser*) não é uma modificação puramente formal que acenda de uma vez tudo o que se mantinha apagado (como uma luz que acende tudo o que «está lá»). Não. Há um *teor específico* – uma *coloração* ou uma *determinação específica*. E é a visão dessa determinação específica (a visão enquanto visão *de algo* e mais especificamente enquanto visão disso – do teor específico que assim é protagonista nela) que produz esse trânsito do *átono* para o *tónico* e faz sair do *nondescript cotton wool*.

Em terceiro lugar, o *momento de ser* é um *momento de visão*, sim, mas a visão de que se trata (a avalanche de *visto* que se produz naquilo a que V. Woolf chama *momento de visão*) é, como se disse, uma *avalanche de significado* (e não uma avalanche de factos ou uma avalanche na fixação ou compreensão de factos). O que arrebatava e «acende» é da ordem do *significado*. Ou, como também podemos dizer, o que é característico dos *momentos de visão* que constituem os *momentos de ser* é que, neles, o significado (e não apenas o significado: uma *epifania de significado em avalanche*) ganha ou conquista o próprio *foco de apercepção* – a *própria superfície*. Isto percebe-se muito bem a partir de um exemplo descrito por V. Woolf (e que teve lugar na sua infância) como correspondendo a um *moment of being*:

I was looking at the flower bed by the front door; “That is the whole”, I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. (*MB*, 84)<sup>307</sup>

307 Tome-se outro exemplo que teve também lugar na infância de V. Woolf e que aparece retratado em *The Waves* num solilóquio de Neville. Cf. *MB*, *Sketch of the Past*, 84 «The third case was also at St. Ives. Some people called Valpy had had been staying at St Ives, and had left. We were waiting at dinner one night, when somehow I overheard my father or my mother say that Mr. Valpy had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the path by the apple tree. It seemed to me that the apple tree was connected with the horror of Mr Valpy’s suicide. I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark – it was a moonlit night – in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed». Comparar com *W*, 16-17 «‘Since I am supposed,’ said Neville, ‘to be too delicate to go with them, since I get so easily tired and then am sick, I will use this hour of solitude, this reprieve from conversation, to coast round the purlieu of the house and recover, if I can, by standing on the same stair half-way up the landing, what I felt when I heard about the dead man through the swing-door last night when cook was shoving in and out the dampers. He was found with his throat cut. The apple-tree leaves became fixed in the sky; the moon glared; I was unable to lift my foot up the stair. He was found in the gutter. His blood gurgled down the gutter. His jowl was white as a dead codfish. I shall call this stricture, this rigidity, “death among the apple trees” for ever. There were the floating, pale-grey clouds; and the immitigable tree; the implacable tree with its greaved silver bark. The ripple of my life was unavailing. I was unable to pass by. There was an obstacle. “I cannot surmount this unintelligible obstacle,” I said. And the others passed on. But we are doomed, all of us, by the apple trees, by the

À primeira vista, até pode parecer que o que V. Woolf escreve a respeito da flor e da sua pertença à terra tem que ver com o mero dar-se conta de um *facto* de pertença: que a flor pertence à terra, vem da terra, «é feita» de terra, etc. Mas é claro que não se trata de nada disso (de uma mera «constatação» de factos) e que a pertença em causa é da ordem do *significado*. Por um lado, não é só esta flor, mas *todas* as flores – e também não são só as flores, é *tudo o mais* que cresce sobre a terra. E, por outro lado, o que está em causa é a visão de uma *unidade fundamental de todas as coisas sobre a terra*. O que está em causa é o súbito aparecimento da *personagem* dessa unidade, o que está em causa é o surgimento dessa «personagem» como algo que redefine onde e perante que é que se está, quem se é, etc.

O que leva à focagem de um quarto e não menos importante aspecto, que tem que ver com um ponto já referido de passagem mas que importa focar mais detidamente. Como dissemos, os *momentos de visão* que constituem os *momentos de ser* têm que ver com a manifestação de um *determinado teor* de significado. Quer dizer: não se trata do significado todo que de uma vez por todas se acendesse e invadisse o foco da apercepção, a superfície, sem nada deixar escondido na profundidade. Trata-se de *determinadas direcções* de significado, umas vezes umas, outras vezes outras. De tal modo que os diferentes *momentos de visão* (os diferentes *momentos de ser*) não correspondem pura e simplesmente a repetições do mesmo, antes *diferem* quanto ao seu *teor* – e são, nesse sentido, *complementares uns em relação aos outros*. Tudo se passa como se também na esfera do significado (e, de todo o modo, na que diz respeito à *manifestação* do significado no foco da apercepção – à superfície) houvesse qualquer coisa daquela *cisão* em *ângulos* que caracteriza o campo visível e em virtude da qual, na forma de acesso finito que nos é própria, não se pode esgotar a visão do visível a partir de um só *intuentis situs* (a partir de um só ponto de vista), antes acontece que a cada ponto de vista corresponde um ganho de visibilidade (algo que se descobre ou põe à vista a partir dele). O que quer dizer, ao mesmo tempo, que a cada ponto de vista ou *intuentis situs* corresponde também a *perda* de visibilidade equivalente aos ganhos de visibilidade próprios de todos os outros pontos de vista. Não será tanto assim na esfera do significado, onde o que domina não é propriamente este tipo de relações

---

immitigable tree which we cannot pass.»

«geométricas», mas antes algo muito mais feito de continuidade e fusão, etc. Mas, por outro lado, não deixa de se fazer sentir o efeito de alguma cisão desta ordem – que se reflecte justamente na *multiplicidade dos momentos de ser* ou dos *momentos de visão*, enquanto se trata de uma multiplicidade de momentos *de teor diferente*.

A este respeito, tome-se em consideração aquilo que V. Woolf diz acerca do tempo de infância. V. Woolf considera que a infância se encontra como que alicerçada numa *multiplicidade de momentos de ser*. Cada um desses *momentos* constitui-se como um centro a partir do qual é como que traçada uma «circunferência de significado»: «several moments of being, always including a circle of the scene which they cut out: and all surrounded by a vast space – that is a rough visual description of childhood» (MB, 91). V. Woolf diz-nos também que esses *momentos de ser* se encontram envolvidos por um espaço mais vasto de *não-ser*. Isto corresponde à ideia de que tais *momentos de ser* são como que *fragmentos* constitutivos da infância, i.e., são *parte* dela e, por isso, sendo *parte* não podem ser *totais*. Todavia, é importante perceber que aquilo que está em causa nestes *momentos de ser* é o facto de eles se constituírem como *unidades autónomas e independentes de sentido* – e, desta forma, eles como que são «completos» em si mesmos. Quer dizer, estes momentos «recortam-se» da própria experiência numa espécie de «circunferência» que, de certo modo, abarca e expressa, como veremos (cada um à sua maneira), a própria vida.

Isto põe-nos, finalmente, na pista de um outro aspecto. O facto de estes momentos de ser se constituírem como unidades autónomas leva V. Woolf a considerar a possibilidade de eles terem, de certa forma, uma espécie de «existência independente»: «In certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top. Now if this is so, is it not possible – I often wonder – that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are still in existence?» (MB, 81). Isto não significa, note-se, que os momentos de ser tenham uma existência independente de nós, significa antes que, em nós, eles têm qualquer coisa como uma existência independente. O que isto quer dizer é que estes momentos, pela sua «intensidade», tendem a «destacar-se» do decorrer normal da experiência, de tal modo que «perduram» enquanto acontecimentos de significado (i.e., muito depois do acontecimento concreto que conduziu a ele ter desaparecido). Os *momentos de ser* ou *momentos de visão* inscrevem-se, por assim dizer, como *personagens* marcantes na

nossa própria vida. Neste sentido, o momento de ser constitui-se como algo em si mesmo – «in itself» – que é independente de qualquer conteúdo específico da experiência: «that instant of understanding, as if one had been shown a secret – he could not impart it. Yet it lay in his mind; an example; an illustration, a thing in itself» (*HD Waves*, I, 133).

Tendo em conta este carácter «duradouro» e «independente», V. Woolf considera que estes momentos podem, na verdade, ter uma existência mais real que o próprio momento presente: «Those moments – in the nursery, on the road to the beach – can still be more real than the present moment. This I have just tested» (*MB*, 80). E esses *momentos de ser* ou *momentos de visão* podem ser «mais reais» porque, de facto, eles não «desaparecem» (tal como tende a desaparecer tudo o mais que tem lugar na experiência, enquanto é experiência dos factos e está dominada pelo fenómeno de absorção de que se falou). Pelo contrário, é sempre possível, por um lado, «voltar a eles» de forma voluntária, bem como, por outro lado, é sempre possível voltar a ser como que «assaltado» involuntariamente por eles (de tal modo que eles como que vêm imiscuir-se na experiência presente): «I often tell them over [exceptional moments], or rather they come to the surface unexpectedly» (*MB*, 84). Assim, o que isto revela é que os *momentos de ser* ou de *visão* (e as condensações de significado que lhes correspondem) se constituem como uma «experiência viva» que, apesar de se dar de forma *intermitente*, acaba por se tornar *permanente* – como estados-de-coisas permanentes de uma outra ordem, não na esfera dos factos, mas na esfera do significado.

### 11.5 Momentos de ser (momentos de visão), totalidade e símbolo

Os passos que demos a tentar determinar que é que constitui os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* e quais são as suas características já focam uma parte considerável daquilo que é preciso ter em conta para esse efeito. Mas ainda deixam de fora dois elementos nucleares, sem cuja consideração na verdade se perde a pista daquilo de que se trata quando V. Woolf fala de *momentos de ser* ou de *momentos de visão*. Importa agora considerar esses dois elementos nucleares. O primeiro tem que ver com a ligação entre *momentos de ser* ou *momentos de visão* e *totalidade* (ou seja, com o

facto de *a visão* dos *momentos de visão* ser sempre uma visão de *totalidades* de significado). O segundo tem que ver com aquilo a que podemos chamar o carácter *simbólico* dos *momentos de ser* ou *momentos de visão*.

Concentremo-nos no primeiro aspecto, aquele que está em causa quando falamos em *totalidade* na esfera dos *momentos de ser* ou *momentos de visão*. Mas aqui, ao falar de *totalidade*, há que ter presente que se trata de uma *totalidade* de carácter muito particular, bastante diferente daquela que está em causa na esfera da ἐμπειρία relativa a factos. Vejamos porquê.

À primeira vista, se considerarmos as *totalidades* para que remetem os *momentos de ser* sc. os *momentos de visão*, verificamos que se trata de *totalidades* com um recorte muito variável. Pode ser, por exemplo, a infância própria (como uma «região» da vida com determinações e força muito particulares), pode ser «a dor» que há sobre a terra, pode ser «a festa», pode ser o Verão, pode ser toda a vida profissional de quem experimenta o «moment of being» em causa, pode ser «tudo» *de um certo ângulo* ou com uma *certa tonalidade* ou *determinação fundamental* – tudo de certo modo a doer (como na melancolia), tudo «luminoso», «tudo em vão», tudo «exaltante», tudo «estranho» ou «misterioso», etc. Não cabe produzir aqui nenhum elenco das muito diversas possibilidades de teor dos *momentos de visão* ou dos *momentos de ser*. Importa apenas este seu traço essencial: a variação *de amplitude*. Em muitos casos, como resulta claro do rápido bosquejo que acabámos de traçar, a *totalidade* (trata-se sempre de uma *totalidade*) tem um carácter puramente *regional*. Por outro lado, por mais restrita que seja a *totalidade* em causa, trata-se sempre (nunca é demais insistir neste ponto) de uma *totalidade*. Pode nem sequer ser, por exemplo, a *totalidade* da infância, mas apenas uma parte dela (a escola, as férias, etc.), mas justamente constituída em *totalidade*, «irradiando» a partir do objecto que constitui o seu «pavio» em direcção a *todo um horizonte*, que *engloba*<sup>308</sup>. Por outro lado, nada impede que se trate de uma *totalidade regional* não só *restrita*, mas na verdade até *muito restrita* – qualquer coisa que em certo sentido se pode reconhecer como um «ínfimo» canto do que há (sc. daquilo que justifica que se fale de uma *pars totalis*). É claro que há também os casos em que o *momento de ser* ou o *momento de visão* tem a forma de «tudo é X» («tudo é triste», «tudo é dor»,

---

308 De tal modo que não há um *moment of being* ou um *moment of vision* que não tenha esta vocação *totalizante*, não defina o *todo de X*: o que se impõe, o que «vibra» num *momento de ser* ou *momento de visão*, tem sempre esta forma e o foco emblemático ou simbólico é sempre emblemático ou simbólico *de um todo*.

«tudo é exaltante», «tudo é sonho», etc.). Neste caso não parece tratar-se de uma totalidade meramente regional, mas do *todo no sentido pleno do termo*. Mas, por outro lado, não é necessário que a determinação que assim aparece atribuída ao todo tenha o carácter de uma determinação englobante, que resume todas as outras ou em relação à qual todas as outras são, por assim dizer, «transparentes» (de tal modo que se resolvem na determinação em causa).

Tudo isto parece configurar um quadro muito variável – e de certo modo um quadro bastante parecido com aquele que se encontra no caso da ἐμπειρία relativa aos «factos», que também se caracteriza por uma enorme variação na amplitude dos estados-de-coisas permanentes que são projectados.

Mas na verdade, só à primeira vista é assim. Pois, vendo bem, mesmo quando a totalidade em causa num *momento de ser* ou num *momento de visão* é uma totalidade à primeira vista *regional* (e, em virtude disso, uma totalidade bastante *restrita*), o que está em causa nela nunca é só ela (considerada só por si, sem nenhuma ligação com o que quer que seja para lá dela mesma). Não. O que caracteriza os fenómenos a que V. Woolf chama *momentos de visão* ou *momentos de ser* é a circunstância de nunca se cingirem a uma totalidade *regional*, de remeterem sempre para lá dela (quer dizer, portanto, de remeterem sempre para uma totalidade *mais ampla*) e, vendo bem, não apenas para uma totalidade mais ampla *ainda regional*, mas para uma totalidade mais ampla que justamente *já não é regional*, mas *englobante* (quer dizer, já é *a totalidade no sentido próprio e pleno do termo: a totalidade total*). Este é que é o ponto decisivo. Mas a questão está em saber que é que permite dizer isto – ou seja, qual o sentido de dizer isto? Não se reconheceu que a totalidade num *momento de ser* ou num *momento de visão* pode ter um alcance, na verdade, bastante restrito? Sim, mas o que acontece é que quando uma totalidade de amplitude bastante restrita se torna objecto de um *momento de ser* ou de um *momento de visão*, ela não vale só por si, não tem relevo apenas a respeito de si mesma – ou seja, ela não diz só *de si*.

Estamos justamente na esfera do significado, na acepção oportunamente referida. E o que é próprio da esfera do significado é a relação com a «personagem global» – a própria vida. Não dizemos isto para construir uma linha argumentativa, no quadro de qualquer coisa como uma «engenharia do conceito». Dizemo-lo porque se trata de uma característica fundamental dos fenómenos em causa. Pode tratar-se de algo

de alcance muito restrito (a escola, quando eu era criança, as pessoas que vão num passeio pela estrada fora, etc.). Mas o que sucede num *momento de visão* ou *momento de ser* não é apenas que foque a totalidade do que foi a minha vida na escola, ou reúna a totalidade das vezes que as pessoas vão em passeio pela estrada fora, etc. O que é característico de um *momento de visão* ou *momento de ser* é que compreende isso como tendo um valor sintomático em relação à própria vida, como sendo um traço *dela*, que a revela. Também podemos dizer, usando o paralelismo que traçámos mais atrás e usando a noção de atributos num sentido muito lato, que aquilo que aparece num *momento de ser* ou num *momento de visão* aparece como um *atributo* da «substância da vida»<sup>309</sup>, um atributo que mostra como é que a vida é, com que é que se está a lidar ao lidar com ela. Também podemos exprimir isto de outro modo – em relação ao «rostro» da vida. Um *momento de ser* ou um *momento de visão* não revela necessariamente o rosto todo (todos os seus traços). Pode muito bem revelar apenas *um aspecto* desse rosto. Mas justamente revela um aspecto *desse* rosto, quer dizer, algo que é percebido como relevante para a definição da sua «fisionomia». Também podemos exprimir o que está aqui em causa por meio da comparação a que recorremos para expor a noção de significado. A razão porque se pode falar de qualquer coisa como uma grande personagem (da vida como uma grande personagem) não é só o facto de haver algo como um espinosismo emocional na relação com a vida, que faz perceber tudo como momentos ou determinações de um unidade global. Faz sentido falar de uma personagem, porque, independentemente de qualquer «personificação» no sentido mais estrito, a vida é sentida como agindo connosco, com algo com que temos de lidar e a respeito da qual se põe um problema de identificação das suas características, das suas determinações (do seu «como é»), da sua *identidade*. E isto de tal modo que, como sucede em relação aos outros com que lidamos, há por assim dizer um contínuo registo de traços com valor indicativo – os gestos, as expressões, as reacções, o que fazem ou não fazem, são «lidos» no quadro de uma complexa «semiótica» da «personalidade». Pois bem, algo de semelhante se passa também em relação à «grande personagem» ou à «personagem total» que é a própria vida. E o que é característico de qualquer *momento de visão* ou *momento de ser* é que, tenhamos ou não tenhamos distintamente consciência disso, aquilo que neles se apresenta é percebido como um «gesto» ou uma «expressão»

---

309 Da substância correspondente àquilo que chamámos o *espinosismo afectivo*.

da própria vida, um «gesto» ou uma «expressão» em que ela se *define* – que tem valor na perspectiva de «avaliação» da «personagem» em causa.

Em suma, quando o *momento de ser* ou o *momento de visão* se reporta a uma totalidade apenas parcial ou regional, a relação a essa totalidade apenas parcial ou regional não pára nela, não a tem como *terminus ad quem* – é, por assim dizer, transitiva em relação à *totalidade da própria vida* (quer dizer, em relação à totalidade total) que constitui, por assim dizer, o «sujeito» de que a totalidade apenas parcial ou regional é o predicado. Nesse sentido, aquilo que dissemos a respeito daqueles casos de *momentos de ser* ou *momentos de visão* em que *aparece um traço do todo em sentido estrito* não vale apenas para esses casos (como se se tratasse de casos particulares): é a estrutura imanente de todo e cada *momento de ser* ou *momento de visão* enquanto tal.

Vincado este ponto, há, finalmente, um outro aspecto que é preciso ter em conta. Pois, sem ele não fica suficientemente desenhado o quadro daquilo que V. Woolf concebe como *momento de ser* ou *momento de visão* – em especial no que diz respeito à totalidade de que um *momento de ser* ou um *momento de visão* constitui como que a epifania.

Quando aqui se fala de totalidade é importante ter presente que não se trata de modo nenhum de uma totalidade seguida em toda a sua extensão em todos e cada um dos momentos – de forma inteiramente *distinta*, sem nenhuma perda, sem qualquer defeito no modo como se consegue acompanhá-la. É justamente o contrário que sucede. Trata-se claramente de uma *totalidade* e a visão é claramente *da totalidade* em causa, como dissemos. Mas a totalidade está constituída de tal modo que o olhar *se perde* nela, *se vê ultrapassado* por isso mesmo que já fixa, sem o conseguir seguir – sem conseguir chegar lá, a tudo aquilo para que remete e que de certo modo já tem nitidamente em vista. Em suma, mesmo quando se trata de esferas de significados mais restritos, o que caracteriza os *momentos de visão* constitutivos de *momentos de ser* é o facto de aquilo que consignam e com que põem em contacto ser *desproporcionado* em relação à capacidade do nosso olhar. Nesse sentido, a totalidade que está em causa num *momento de ser*, i.e., num *momento de visão* é sempre uma totalidade confusa.

Mas, então, perguntar-se-á: se se trata de uma totalidade confusa, não é precisamente isso – o ser confuso – que caracteriza também o olhar à «superfície»? não é verdade que a representação confusa é confusa na medida em que não acompanha a



totalidade das representações implicadas nela mesma – de tal modo que estas se mantêm na profundidade, fora da esfera da apercepção? Mas então, qual é a diferença? Tocamos aqui um ponto decisivo para a compreensão das concepções desenvolvidas por Woolf.

A totalidade em causa nos *momentos de ser*, i.e., nos *momentos de visão*, tem um carácter indubitavelmente *confuso* – e mesmo até um carácter *esmagadoramente* confuso, na medida em que é *extraordinária* a *desproporção* entre o que se alcança dela e o que fica por alcançar. O grau de desproporção é mesmo extremo. Pois, afinal, trata-se nem mais nem menos de algo em que sempre está de algum modo em causa a própria *totalidade total*. Mas o que acontece é que, no caso dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão*, a relação com aquilo que escapa (com aquilo que faz que a totalidade seja apenas uma totalidade confusa e não uma totalidade distinta, ou melhor a totalidade adequadamente acompanhada) é uma relação *centrípeta* e não uma relação *centrífuga*. Expliquemo-nos melhor. Naturalmente uma representação confusa está constituída de tal modo que os momentos que se mantêm não acompanhados não chamam a atenção sobre si nem chamam a si – estão apagados, presentes na forma subterrânea que dissemos – numa palavra, submersos na profundidade, perdidos de vista<sup>310</sup>. Na sua forma normal de existência, a representação confusa esquece aquilo que não acompanha. Mas no caso dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão* sucede precisamente o contrário. A representação confusa *põe na pista* daquilo que inclui e para que remete, *lembra-o*, põe a esfera da apercepção já *a olhar para aquilo que lhe foge*, *voltada para isso* e marcada pela *tensão de uma tendência para a própria totalidade que lhe escapa* (ou para aquilo que faz dela uma totalidade ainda confusa)<sup>311</sup>. Por outras palavras, no caso do *momento de ser* ou do *momento de visão* a própria ligação com aquilo que escapa (com aquilo que faz que a apresentação da totalidade em causa seja ainda só uma apresentação confusa) é uma ligação *tónica* (não uma ligação *átônica*) e isso mesmo que escapa torna-se assim algo *acentuado*, em que está *posta a tónica*, e não algo de *átônico*. Nesse sentido – e usando o termo na acepção em que V. Woolf fala de *momentos de ser* (e da diferença entre *ser* e *não-ser*), a *visão da totalidade* descrita por Woolf está constituída de tal modo que, nela, o confuso (aquilo cuja «fuga» constitui o

---

310 Nesse sentido, a relação é *centrífuga* no que diz respeito aos elementos não acompanhados. Há uma relação com eles. Mas essa relação com eles (que implica de certo modo alguma representação deles) foge disso com que se relaciona, não fica nele, não tende para ele.

311 Nesse sentido, a relação com aquilo que escapa é uma relação *centrípeta*: tende para isso com que se relaciona, dirige-se a isso, está voltada para isso.

confuso – aquilo a que não se chega, o «submerso») é. E, nesse sentido, a própria totalidade (sejam quais forem as suas dimensões, seja qual for a margem em que ultrapassa o próprio olhar que a tem em vista) é *vista* e é<sup>312</sup>.

Entretanto, se é assim – se os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* têm sempre que ver com totalidades (e, na verdade, não apenas com totalidades parciais mas com a *totalidade total* da própria vida), isso não impede um outro traço nuclear e característico: o facto de terem sempre a sua *sede* em determinados objectos.

V. Woolf diz que os *momentos de ser* têm origem num *elemento concreto* da experiência; um elemento que, todavia, pode ser qualquer coisa, i.e., não tem de possuir características particulares ou específicas. Ou seja, há sempre algo na experiência quotidiana que se constitui como o «pavio» de um *momento de ser*, como o «rastilho» que serve de ponto de partida para o *momento de ser*<sup>313</sup>. Assim, por mais *insignificante* que algo possa ser, isso mesmo pode constituir-se como a *origem* de um *momento de ser*. Considere-se um exemplo descrito por V. Woolf em *Sketch of the Past* relativo à sua infância:

There seems to be no reason why one thing is exceptional and another not. Why have I forgotten so many things that must have been, one would have thought, more memorable than what I do remember? Why remember the hum of the bees in the garden going down to the beach, and forget completely being thrown naked by father into the sea? (Mrs Swanwick says she saw that happen). (*MB*, 83)

Não parecem existir «razões»<sup>314</sup> para uns momentos serem mais excepcionais do que

312 Isto põe na pista de um ponto importante e a respeito do qual é indispensável prevenir equívocos. O facto de os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* não apenas terem que ver com totalidades mas, para além disso, terem sempre que ver com a «totalidade total» da própria vida pode induzir no erro de supor que correspondam a uma plena manifestação da acumulação de significado que de cada vez está produzida naquilo a que se chamou a profundidade. De facto não é assim. Trata-se de descargas de significado assim acumulado e que têm essa proveniência. E, porque se trata de significado, têm sempre que ver com a *totalidade* – com a totalidade total da própria vida. O que é mais: pode-se até dizer que o que caracteriza os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* é o facto de, por mais «parcelar» que seja o seu teor, remeterem sempre para lá de si – para os outros aspectos de significado que neles não se manifestam. Mas isso não impede que essas descargas de significado assim dirigidas à totalidade da própria vida só traduzam uma parte do significado que se acumulou na travessia perceptiva (e tanto quer dizer na odisseia de *significado*) que é o próprio curso da vida.

313 Em certa medida, podemos dizer que existe sempre um elemento concreto da realidade a partir do qual se estabelece um princípio de continuidade interna com aquilo para que ele «abre». No fundo, é aquilo a que Rhoda em *The Waves* chama de «pilgrimages», cf. *W*, 104 «But these pilgrimages, these moments of departure, start always in your presence, from this table, these lights, from Percival and Susan, here and now. Always I see the grove over your heads, between your shoulders, or from a window when I have crossed the room at a party and stand looking down into the street».

314 O que demonstra, mais uma vez, a inexistência de uma causalidade lógica ou relação analítica entre aquilo que, por assim dizer, se constitui como ponto de partida para o significado e o próprio significado.

outros. O que acontece é que certos momentos se tornam excepcionais, ficando gravados na memória, em detrimento de outros momentos que acabam por desaparecer completamente: «The moment was stabilized, stamped like a coin indelibly among million that slipped by imperceptibly» (*DM, Street Haunting: A London Adventure*, 19).

Mas vejamos um pouco melhor que é que está aqui em causa. Trata-se de algo que está sempre presente quando V. Woolf fala de *momentos de ser* ou *momentos de visão* (ou quando, sem os designar desse modo, «encena» ou descreve *momentos de ser/momentos de visão*).

Não cabe aqui seguir todas as indicações que a respeito deste outro aspecto encontramos dispersas um pouco por toda a obra de V. Woolf. Mas os próprios elementos que são adiantados em *Sketch of the Past* (*MB*) permitem ver pelo menos o mais essencial. Trata-se do seguinte: ao exemplificar os fenómenos de *momentos de ser* a partir de *momentos de visão* experimentados no curso da sua própria vida, Woolf associa cada um deles a um objecto, que constitui, por assim dizer, o *emblema* de cada *momento de ser* e do seu «teor» ou «conteúdo» próprio. Em *Sketch of the Past* são referidos as gelosias, o quarto das crianças, a poça de água no chão, a macieira, etc.

Falou-se de um emblema e esta formulação é, em certo sentido, adequada, mesmo que, por outro lado, também possa gerar equívocos e desviar daquilo de que se trata. Ora, está já aqui em jogo uma propriedade dos *momentos de ser* – que é o facto de cada um deles ter, como já vimos, o seu «teor» ou tese próprios (a determinação, diferente da dos outros, por que contrasta com eles). Mas está também em causa o facto de esse teor ou «conteúdo» dos *momentos de ser* se exprimir pela *ligação especial a um objecto* – que condensa, por assim dizer, em si todo o *momento de ser* a que é relativo. Por isso se fala de *emblema*. No entanto, a utilização desta noção presta-se a gerar equívocos. Pois pode ser entendida como se se tratasse de uma relação mais ou menos *externa*, de mera associação – ou seja, de uma relação tal que os objectos concretos que servem de emblema aos *momentos de ser* não teriam qualquer papel protagonista na sua constituição e não fariam mais do que *exprimir o momento de ser*, ou aquilo que o desencadeia ou veicula, etc.

De facto, na descrição de V. Woolf, os objectos em causa desempenham um papel muito mais importante do que esse. Não se limitam a constituir o ponto de partida

---

Ou seja, não é pela análise daquilo a partir do qual se dá o *moment of being* que se reproduz um *moment of being*.

dos *momentos de ser* – aquilo que os desencadeia ou lhes dá lugar. Por certo também são isso, mas não se ficam por aí. Pois os *momentos de ser* de que V. Woolf fala têm um carácter tal que aquilo que neles se passa ou que neles se experimenta *tem que ver com esses objectos que em cada caso os despertam* – envolve uma forte relação com eles e um mergulhar a fundo na contemplação deles (um estar preso a eles, focado neles, se assim se pode dizer, «vidrado» neles). Por outras palavras, a peculiaridade dos *momentos de ser* passa pela combinação destes dois aspectos: por um lado, trata-se de qualquer coisa como *avalanche* de significado, com tudo o que isso quer dizer no que diz respeito à amplitude e às grandes dimensões de que se falou (de tal modo que a amplitude da avalanche de significado – ou como V. Woolf também diz num passo já citado, do exército de significado que está em causa num *momento de ser* – excede a perder de vista o objecto em torno do qual toda essa avalanche se desencadeia); mas, por outro lado, sendo assim, essa mesma avalanche ocorre no quadro de um único objecto – de um objecto que de repente se torna *forma* e remete tudo o mais (todos os restantes objectos que o rodeiam no campo de realidade onde se situa e de que faz parte) para o apagamento de uma posição de mero *fundo*. Podemos exprimir este estado-de-coisas dizendo que objectos como as gelosias do quarto das crianças, a poça de água, a macieira, etc., citados em *Sketch of the Past*, são como que os «pavios» dos *momentos de ser* que lhes correspondem (os pavios onde luz a sua chama). Também podemos dizer que esses objectos são como que os «portadores» desses *momentos de ser* – onde estes têm lugar e que constituem a sua *sede*. Em suma, os *momentos de ser* aqui em causa estão contidos em determinados objectos e produzem-se em torno deles – e isto também no sentido de o seu «teor» ou o seu «conteúdo» ter que ver com esses objectos. Isto põe já na pista de um aspecto que é relevante e mesmo decisivo: ainda que os *momentos de ser* tenham que ver com a forma como se é (sc. tenham que ver com uma interpretação do próprio viver, do modo como se está na vida, da relação com isso, etc.), não se trata de nenhuma modalidade de «ensimesmamento» que envolva qualquer espécie de centramento de alguém em si, de alheamento em relação ao que aparece (aos «objectos», etc.). Não. Os *momentos de ser* a que V. Woolf faz referência têm um carácter tal que passam pela referida intensificação da relação com um objecto, e pelo envolvimento na avalanche de significado de que é portador (um significado que, além do mais, determina, qualifica, tem em causa em si não apenas objectos, mas totalidades

de objectos).

Mas aqui tocamos a questão essencial: como é que se pode tratar ao mesmo tempo de um objecto – de um objecto trivial (de uma ínfima parte da realidade perdida nos confins de tudo aquilo de que se tem notícia e para que se está aberto) – e de uma *avalanche de significado* (com tudo o que isto significa no que diz respeito à dimensão ou ao volume daquilo de que esses objectos, enquanto «pavios» de *momentos de ser*, se tornam portadores)?

O ponto decisivo é que, diferentemente do que sucede com os outros objectos (e do que costuma acontecer com esses mesmos objectos enquanto não se acendem neles *momentos de ser*), os objectos em causa *não são apenas portadores de si mesmos – não se ficam em si, não se esgotam em si mesmos*. Acontece antes que se tornam portadores de muito mais do que de si mesmos. Ou, mais precisamente, acontece que se tornam portadores de qualquer coisa como uma *totalidade* muito mais vasta e abrangente do que eles mesmos – e na verdade também muito mais abrangente do que o próprio campo de realidade que os rodeia e de que constituem apenas uma pequena parte. Acabámos de considerar este ponto: o facto de os *momentos de ser* terem que ver sempre com *totalidades* – ou de as avalanches de significado que fazem o *momento de ser* não serem avalanches de uma multiplicidade avulsa, mas de *totalidades* (e de tal modo que o terem algo de *total* faz intrinsecamente parte do seu sentido). Aqui importa acentuar a forma como são objectos – como as gelosias do quarto das crianças, a poça de água, a macieira, etc. – que acolhem e albergam em si as totalidades do significado (mais: as totalidades de significado de grandes dimensões – as avalanches de significado relativas à própria *totalidade total*).

Não é difícil descortinar que se está aqui perante algo com um carácter *não territorial* – uma modalidade específica de *identidade transterritorial* que cruza e ultrapassa as fronteiras territoriais. Quer dizer: as gelosias do quarto das crianças, a poça de água, a macieira, etc., não têm o carácter de identidades «territoriais», fechadas em si mesmas. Não só participam de todos os cruzamentos territoriais que anteriormente passámos em revista, mas, para além disso, dão corpo a uma forma própria de *transgressão territorial*: aquela que faz que eles mesmos *sejam* a avalanche que constitui os *momentos de ser*. De tal modo que, por um lado, não perdem a sua identidade específica e, por outro lado, passam a integrar em si a avalanche do

significado (n.b. as totalidades muito para lá delas – a extraordinária carga de significados sem a qual não há *momentos de ser*). Tentámos expressar a relação aqui em causa falando de qualquer coisa como a relação entre o «pavio» e a «chama». Mas importa vincar bem a peculiaridade da ligação e a transformação de identidade que na verdade envolve. Poderia pensar-se que, ao tornar-se portador de uma avalanche de significado, o objecto que está no centro de um *moment of being* como que se apaga na própria avalanche a que dá lugar ou como que se eclipsa nela (como se a sua presença cedesse, perdesse peso ou relevância) e houvesse uma relação de alternância forma/fundo entre os objectos em causa (os pavios) e a avalanche de significado que é constitutiva de um momento de ser (a chama). Mas aquilo para que V. Woolf aponta é precisamente o contrário. As relações entre a avalanche de significado e o objecto que é portador dela são relações tais que as avalanches a que V. Woolf se refere não ocorrem independentemente de um objecto (não são portadoras de si mesmas, não pairam algures numa presença «desencarnada», sem raiz). Acontece antes que partem sempre de um objecto (arrancam dele, têm sempre como seu «epicentro» algo desta ordem). E isto de tal modo que, se assim se pode dizer, faz parte essencial das avalanches de significado constitutivas dos *momentos de ser* terem esta peculiar forma de radicação. Mas, por outro lado, isto ainda não é tudo. Pois, se virmos aquilo que V. Woolf escreve quando fala dos *momentos de ser*, das avalanches de significado e da sua relação com os objectos que em cada caso constituem o seu «epicentro», verificamos que, quando se convertem em pontos de partida e portadores de uma «avalanche de significado», os objectos em causa, muito longe de se eclipsarem ou o que quer que seja dessa natureza, *intensificam a sua presença* – de tal modo que esta *se torna ainda mais viva e vincada*.

Ora, o extraordinário está em que, sendo assim, o facto de a sua presença se tornar ainda mais viva e vincada na constituição dos *momentos de ser* – o protagonismo absoluto de que se revestem enquanto são portadores *de momentos de ser* – não colide em nada com a forma como abrem em si muito mais do que aquilo que está contido nos seus próprios contornos (nos contornos de uma gelosia, de uma poça de água, de uma macieira, para falar de exemplos de *Sketch of the Past*). De sorte que são ao mesmo tempo *inteiramente eles mesmos* (as gelosias, as poças de água, a macieira, etc.) e *não menos inteiramente* a avalanche de significado (a extraordinária totalidade) a que servem como que de «pavio» ou que é como que a chama acesa neles. Este é que é aqui

o ponto decisivo: a total identidade entre os objectos «percutores» dos *momentos de visão* (os objectos que constituem a respectiva sede) e a própria visão (o que é visto na visão: a totalidade de que se falou). Os objectos (as gelosias, as poças de água, a macieira, etc.) são o seu significado – quer dizer – são a totalidade de significado de que se falou, têm-no em si mesmos. E essa totalidade não é por sua vez algo que pura e simplesmente é evocado por esses objectos, para que eles remetam, etc. Não: a relação de identidade aqui em causa é convertível, no sentido em que a totalidade de cada vez em causa está no objecto que a evoca, é *esse objecto*<sup>315</sup>.

Ora, o que isto quer dizer é que os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* têm uma natureza e uma estrutura *simbólica*.

Usamos aqui o conceito de símbolo num sentido próximo daquele que se encontra fixado por Schelling, na sua *Philosophie der Kunst*<sup>316</sup>. Ao analisar as diferentes formas de exposição (*Darstellung*), Schelling distingue a) aquela forma de exposição em que o Universal (*das Allgemeine*) significa o Particular (*das Besondere*) ou em que o Particular é intuído por meio do Universal, forma a que, seguindo Kant, dá o nome de *esquematismo*<sup>317</sup>, b) aquela forma de exposição, na qual o Particular (*das Besondere*) significa o Universal (*das Allgemeine*) ou em que o Universal é intuído por meio do Particular (*das Besondere*), forma esta que corresponde à *alegoria*<sup>318</sup> e c) uma terceira forma de exposição, que consiste na *síntese das outras duas*, de tal modo que, nela, não é nem o Universal que significa o Particular, nem o Particular que significa o Universal (quer dizer, nem o Particular é intuído por meio do Universal, nem o Universal é intuído por meio do Particular), antes sucede que ambos (o Particular e o Universal) estão absolutamente unidos e *são uma coisa só* – forma de exposição essa em que consiste propriamente o *símbolo* ou o *simbólico*<sup>319</sup>.

A natureza própria da terceira modalidade de exposição é precisada um pouco mais adiante, onde se fala de qualquer coisa como uma *total indiferença* (*völlige Indifferenz*) entre o Particular e o Universal – uma indiferença tal que, no símbolo, o

---

315 E, se assim se pode dizer, há aqui algo como aquilo de que J. L. Borges fala quando refere o «aleph».

316 Cf. Schelling, F. J., *Philosophie der Kunst*, in *F. W. J. von Schellings sämtliche Werke*, ed. K. F. I. Schelling Abt. I Bd 5, Stuttgart, Cotta, 1859.

317 Op.cit., p.407 «Diejenige Darstellung, in welcher das Allgemeine das Besondere bedeutet, oder in welcher das Besondere durch das Allgemeine angeschaut wird, ist Schematismus».

318 *Ibidem*, «Diejenige Darstellung aber, in welcher das Besondere das Allgemeine bedeutet, oder in welcher das Allgemeine durch das Besondere angeschaut wird, ist Allegorisch».

319 *Ibidem*, «Die Synthesis dieser beiden, wo weder das Allgemeine das Besondere, noch das Besondere das Allgemeine bedeutet, sondern wo beide absolut eins sind, ist das Symbolische».

Universal é inteiramente o Particular, e o Particular é ao mesmo tempo todo o Universal, não se limita a significá-lo<sup>320</sup>. E, para que não restem dúvidas sobre a peculiar forma de relação entre o Particular e o Universal que é própria do símbolo, Schelling acrescenta que, no caso do símbolo, o *significado* é ao mesmo tempo o próprio *ser*, se integrou totalmente no objecto, se uniu ou se tornou idêntico a ele<sup>321</sup>. De sorte que, a partir do momento em que as realidades em causa passem a significar algo (quer dizer, a partir do momento em que, nelas o significar seja algo *diferente* do ser), elas mesmas deixam de ser: já não são; pois, nelas a *realidade é o mesmo que a idealidade* – e a própria ideia de que são portadoras fica destruída e posta em causa quando (e na medida em que) é posta em causa a realidade dos entes que são simbólicos dela<sup>322</sup>. Em suma, como também se pode dizer, recorrendo a uma fórmula de Schelling: o que é próprio dos símbolos é que, enquanto *são*, enquanto se limitam a ser, independentemente de qualquer relação a o que quer que seja (podemos acrescentar: enquanto são isso que são, enquanto são o seu próprio ὅπερ εἶναι – quer dizer, considerados absolutamente em si mesmos) fazem *transparecer em si mesmos o seu significado*<sup>323</sup>.

Resta acrescentar um ponto essencial que Schelling indica logo no princípio mas que aqui deixámos para o fim, no propósito de ainda lhe conferir mais destaque. Segundo Schelling, o que caracteriza o símbolo enquanto tal é a circunstância de corresponder a tudo isso que dissemos – quer dizer, a uma exposição do absoluto e da absoluta in-diferença do Universal e do Particular – *na própria esfera do Particular*<sup>324</sup>.

---

320 Op.cit., p.411 «Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit völliger Indifferenz, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganze Allgemeine ist, nicht es bedeutet. Diese Forderung ist poetisch gelöst in der Mythologie».

321 *Ibidem*, «Denn jede Gestalt in ihr ist zu nehmen als das, was sie ist, denn eben dadurch wird sie auch genommen als das, was sie bedeutet. Die Bedeutung ist hier zugleich das Seyn selbst, übergegangen in den Gegenstand, mit ihm eins».

322 *Ibidem*, «Sobald wir diese Wesen etwas bedeuten lassen, sind sie selbst nichts mehr. Allein die Realität ist bei ihnen mit der Idealität eins (§. 29), d. h. auch ihre Idee, ihr Begriff, wird zerstört, wofern sie nicht als wirklich gedacht werden».

323 *Ibidem*, «Ihr höchster Reiz beruht eben darauf, daß sie, indem sie bloß sind ohne alle Beziehung – in sich selbst absolut –, doch zugleich immer die Bedeutung durchschimmern lassen».

324 Op.cit., p.406 «Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Allgemeinen = Philosophie – Idee –. Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen = Kunst. Der allgemeine Stoff dieser Darstellung = Mythologie. In dieser also ist schon die zweite Synthese, die der Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen mit dem Besonderen gemacht». Note-se que quando Schelling aqui usa a noção de in-diferença não está em causa o termo no sentido que usamos noutros contextos (em que significa neutralidade, ausência de cuidado, etc.) mas sim o sentido específico do pensamento de Schelling, que tem que ver com não-diferença, identidade, etc.



Isto por oposição à possibilidade alternativa de uma exposição do absoluto (e da absoluta in-diferença do Universal e do Particular) na esfera do próprio Universal (*das Allgemeine*) que, segundo Schelling, corresponde à filosofia. Não é este o lugar para tentar seguir nos seus meandros o complexo das concepções de Schelling que se expressam nestes conceitos. O importante aqui é, independentemente desse quadro de concepções, esta noção de símbolo como síntese do esquematismo e da alegoria, como intuição do Universal no Particular e do Particular no Universal – intuição esta que ocorre *não no Universal e a partir do Universal*, mas antes *no Particular e a partir do Particular*.

A respeito desta noção de símbolo, e da relevância que julgamos poder ter para a compreensão daquilo que está em causa nos *momentos de ser* ou nos *momentos de visão* descritos por V. Woolf, importa ter presentes alguns pontos, relativamente aos quais tudo isto pode gerar mal entendidos.

Em primeiro lugar, não se pretende sustentar que haja qualquer forma de «*inspiração*» ou *influência* – que V. Woolf conhecesse directa ou indirectamente o conceito de símbolo desenvolvido por Schelling na *Philosophie der Kunst* ou o que quer que seja dessa natureza<sup>325</sup>. O que se procura pôr em evidência é que, independentemente de qualquer nexos histórico dessa ordem – e até mesmo independentemente de os fenómenos concretos que Schelling e V. Woolf têm em vista poderem ser na verdade bastante diferentes – o conceito de símbolo desenvolvido por Schelling foca, justamente, uma propriedade estrutural dos *moments of vision* ou dos *moments of being*, mais precisamente, a forma como nos *moments of being* há sempre algo de particular ou singular (um objecto determinado, circunscrito) e esse objecto não se limita a significar *uma totalidade* muito para lá dele, antes *é e tem em si mesmo* (como Schelling diz: «ohne alle Beziehung») a totalidade, *que ele mesmo é* (quer dizer: que *não se limita a significar*).

Em segundo lugar, importa também assinalar que aquilo que Schelling tem em vista, quando fala do Universal, não é necessariamente da mesma natureza que a

---

325 Tampouco se trata de averiguar aqui o conceito de símbolo, tal como aparece na obra de Woolf – de determinar os vários contextos em que surge, os contornos que tem nos seus vários empregos, a sua origem ou origens, as relações que tem com o conceito de Schelling, etc. A proximidade ou correspondência que aqui tentamos focar é uma proximidade ou correspondência *in re*, que tem que ver com os fenómenos para que apontam tanto V. Woolf quanto Schelling – uma proximidade ou correspondência que pode ter lugar mesmo que porventura se verifique que o conceito de símbolo, tal como é visto por Woolf, tem uma carga diferente do de Schelling, a que aqui recorremos para exprimir um aspecto fundamental daquilo que se encontra desenhado na obra de Woolf.

totalidade que está em causa nos *moments of being*, tal como é descrita por V. Woolf. Não é este o lugar apropriado para se analisar em pormenor o que haverá de afinidade e de diferença entre aquilo de que fala Schelling e aquilo de que fala V. Woolf. Aqui importa apenas um elemento igualmente essencial em ambos os casos: aquilo que é simbolizado excede a perder de vista a realidade do próprio símbolo – de tal modo que tudo sugere qualquer coisa como uma total desproporção e incomensurabilidade entre os dois termos<sup>326</sup>. Mas, sendo assim, isso não impede que se verifique de facto aquilo que é descrito por Schelling e que podemos resumir lembrando a sua formulação segundo a qual o símbolo *é* (não apenas simboliza) o simbolizado. É algo desta ordem que também está em causa na relação entre as gelosias, a poça de água, a macieira, etc., de que fala V. Woolf e a totalidade a que é relativa. Também podemos exprimir essa intimidade do nexa entre os dois termos que à primeira vista pareceriam absolutamente *incomensuráveis* a partir de um ponto da descrição de Schelling que é particularmente elucidativo. Segundo Schelling, o símbolo reúne em si aquilo que é próprio da *esquematização* e da alegoria, constituindo qualquer coisa como um *esquema alegórico* ou uma *alegoria esquematizante*. Quer dizer: a esmagadora *desproporção* entre o símbolo e o simbolizado não impede que haja uma total *simetria* nas suas relações. De sorte que não é só o Universal (a totalidade) que é significado pelo símbolo ou – o que é o mesmo – não é só o Universal a ser intuído por meio do símbolo, antes sucede também o inverso: o próprio Universal significa o Particular (quer dizer, a totalidade em causa num *moment of being*, por exemplo, a totalidade significada pela «poça de água» significa, por sua vez, a «poça de água» ou a totalidade significada pela «macieira» significa, por sua vez, a «macieira») – e não é só o Universal a ser intuído por meio do Particular, também o Particular é intuído por meio do Universal. Por outras palavras, não é apenas o Particular que deixa transparecer em si o Universal (é *transparente em relação a ele*) *leva* a ele, *depõe* nele, *resolve-se* nele. Também inversamente o Universal deixa transparecer em si o Particular (é *transparente em relação a ele*) *leva* a ele, *depõe* nele, *resolve-se* nele. Quando aqui falamos de símbolo a respeito daquilo que é escrito por V. Woolf e damos ao conceito de símbolo o sentido que lhe é atribuído por Schelling, o que temos em vista é sobretudo isto.

O que nos leva, finalmente, a um terceiro aspecto que também importa assinalar

---

326 De sorte que um deles poderia *significar* o outro, sim, mas apenas isso.

– que é aquele diz respeito ao contexto: Schelling fala de símbolo no quadro da sua *Philosophie der Kunst*, usa o conceito de símbolo para descrever aquilo que é próprio da mitologia, etc. E é quase dispensável lembrar o papel que o conceito de símbolo desempenhou na «estética do romantismo», as funções que foi chamado a exercer na compreensão da obra de arte, da forma como esta se distingue por acender em si a presença do absoluto, do Universal, do infinito, etc. Ao passo que o contexto em que o fenómeno do símbolo entra em cena na obra de V. Woolf é outro. Este contexto também está de certo modo ligado à arte – no sentido, antes do mais, em que o quadro em que é desenvolvida a concepção de Woolf não é propriamente uma indagação teórica, mas obras literárias, um empreendimento de ordem literária, etc. Todavia, se o contexto é justamente aquele que tanto Schelling quanto a estética romântica, etc., identificam como um lugar privilegiado da ocorrência dos símbolos, por outro lado, é decisivo ter em conta que, tal como Woolf o concebe, o fenómeno cuja natureza simbólica (no sentido de Schelling) aqui procuramos pôr em evidência não tem lugar apenas na esfera da arte (ou em qualquer esfera de natureza restrita) mas antes no próprio âmbito mais geral da própria vida, em que tanto a arte quanto qualquer esfera de natureza restrita se situam.

Este é um aspecto que se considerará um pouco mais adiante, na altura oportuna. Mas há que ter presente desde já um ponto entre todos decisivo: na concepção de Woolf, a avalanche de significado que tem a estrutura simbólica aqui em causa é um elemento central daquilo que se passa numa obra de arte e constitui uma obra de arte enquanto tal. Mas, antes de ter lugar na obra de arte (ou em qualquer esfera restrita), trata-se de um fenómeno fundamental *da própria vida*, da forma de como a vida se relaciona com o significado, etc. Podemos talvez resumir o essencial do que está aqui em causa dizendo o seguinte. É de tal modo assim – quer dizer, o lugar da ocorrência e da presença do símbolo na aceção aqui em causa (o lugar da ocorrência das avalanches de significado em forma de símbolo) é de tal modo a própria vida que tanto a *produção* quanto a *recepção* de obras de arte (ou de qualquer outra modalidade de «avalanches de significado» em forma de símbolo) supõem o complexo de fenómenos cuja pista aqui seguimos e só são possíveis no seu quadro. Quer dizer, só há *símbolo* na arte (ou em qualquer outro âmbito restrito) porque a própria vida, na sua relação com o significado, está constituída de tal modo que inclui em si este fenómeno de condensação simbólica

de totalidades de significado em objectos particulares.

A partir daqui estamos em condições de perceber, em toda a sua amplitude e implicações, a que ponto os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* que, segundo Woolf, interrompem de quando em quando o curso do não-ser (do *nondescript cotton wool*) têm um carácter simbólico.

São dois os principais aspectos que há sobretudo que assinalar, em conclusão.

Por um lado, há qualquer coisa como uma transitividade que vai directamente da realidade concreta que serve de *pavio* aos *momentos de ser* ou *momentos de visão* até à *totalidade* (e tanto quer dizer, como vimos, até à *totalidade total*: à totalidade da própria vida) que sempre está em causa nesses acontecimentos de epifania descritos por Woolf. Os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* são simbólicos porque estão *perpassados* por esta transitividade. Um *momento de ser* ou um *momento de visão* atira para a totalidade – não tem nenhum teor que não *volte para ela*. Ora, como também podemos dizer, um *momento de ser* ou um *momento de visão* *convoca* a totalidade (convoca-a mesmo que não chegue a ela – e, mesmo que não *chegue* lá, enquanto a *convoca*, vai lá).

Isto por um lado. Por outro lado, um *momento de ser* ou um *momento de visão* tem uma tal relação com a totalidade que convoca que essa remissão para ela não apenas *parte* de um objecto concreto, em que a totalidade se condensa, mas converte esse objecto concreto (um objecto como os outros, incomensuravelmente desproporcionado relativamente à totalidade em causa) em *símbolo* (*encarnação, sede*) da totalidade que convoca. De sorte que – como vimos e no sentido que vimos – o símbolo *é já* (não apenas significa) a totalidade de que é símbolo, tem-na presente em si mesmo e constitui em si mesmo uma intuição dela.

### **11.6 Os *momentos de ser/momentos de visão* e a *experiência do significado***

Uma vez vistos estes aspectos essenciais a respeito dos *momentos de ser* ou *momentos de visão* que interrompem o curso do não-ser, importa agora tentar ver o que tudo isto indica a respeito da percepção do *significado*, da forma como esta se conjuga com a experiência dos factos e também as relações que o «registo» do *significado* tem tanto com a *profundidade* quanto com a *superfície* do acontecimento de representação,

acesso, manifestação ou «contacto» que nós constituímos.

O primeiro ponto, que é importante ter presente neste contexto, diz respeito à relação entre os *momentos de ser* ou os *momentos de visão* e aquilo que V. Woolf descreve quando fala do contínuo bombardeamento da «placa sensível».

Segundo Woolf, o *momento de ser* tem o carácter de uma *avalanche de significado* – de um significado que se *acumulou* e de que os *momentos de ser* constituem como que uma *descarga*. Ora, isto indica, com bastante nitidez, o nexos que aqui está em jogo. Por um lado, a acumulação referida por V. Woolf é a acumulação correspondente à forma como tudo aquilo com que se tem contacto é portador de significado(s) e impressiona a «placa sensível» de que se falou, vindo juntar-se nela aos outros significados entretanto registados nessa «placa», de tal modo que ela – ou melhor, a *profundidade* em que a placa se situa ou em que reina – funciona por assim dizer como um *acumulador*. Por outro lado, isso significa que os *momentos de ser* têm que ver com o que se passa nos *momentos de não-ser*, não apenas porque se inscrevem na mesma vida, na mesma sequência temporal, etc., mas porque exprimem aquilo que surdamente se acumulou na travessia do «não-ser», onde o significado parece apagado e pode até produzir a ilusão de estar completamente ausente. Já voltaremos a este aspecto. Mas, para podermos ver melhor a que é que corresponde, precisamos de considerar também outros aspectos que o passo em que V. Woolf fala da avalanche de significado, etc., também ajuda a compreender.

Atentemos na própria noção de avalanche. É claro que V. Woolf está a acentuar a forma como aquilo que aparece num *momento de ser* é vivido por quem dá consigo nele. Mais precisamente, o que a noção de avalanche exprime é, antes do mais, a extraordinária *força* de «emissões» de significado a que se fica exposto nos *momentos de ser* ou nos *momentos de visão*, a violência do embate, a ausência de qualquer possibilidade de conter ou sustentar aquilo que se «abate» sobre o sujeito (quer dizer, a «pequenez» deste último – como a de quem está, precisamente, perante uma avalanche). Mas nada disto deve fazer esquecer uma componente não menos essencial que também está implicada na ideia de *avalanche*: o extraordinário *volume do significado* que se abate sobre quem vive um *momento de ser*, no sentido descrito por V. Woolf, e se debate com a invasão (e o *esmagamento*, o *torvelinho*, etc.) disso. Por outras palavras, as descargas de significado acumulado a que V. Woolf chama *momentos de ser* ou

*momentos de visão* têm que ver com *grandes* e até mesmo com *extraordinárias cargas de significado* – com qualquer coisa de *grandes e até mesmo de extraordinárias dimensões*. Pelas razões que acabamos de apontar, este aspecto, além de decisivo para se entender que é que está em causa quando V. Woolf fala de *momentos de ser*, também é não menos decisivo para se perceber que tipo de *acumulação de significado* se produz no curso normal da experiência – onde, como vimos, tudo parece absorto no registo da execução de tarefas, da mera gestão ou administração de factos, etc. – numa palavra, em «não-ser».

Quando se fala de acumulação de significados numa espécie de placa sensível que tudo regista – e que tudo regista com a «sensibilidade» de um sismógrafo – facilmente se perde de vista o aspecto esmagador daquilo que resulta dessa espécie de registo ou acumulação permanente. E esse esquecimento ou distração tem boas razões: justamente a forma silenciosa, «clandestina» como se produz essa acumulação, o facto de ela não deixar rasto à superfície, etc. Mas o que aqui se põe em evidência é que, segundo V. Woolf, essa acumulação silenciosa *se produz mesmo* e gera o extraordinário volume daquilo que se manifesta em descargas de significado. Já se verá mais precisamente a que é que corresponde este extraordinário volume ou estas extraordinárias dimensões e como falar de *avalanche* não constitui exagero nenhum. Para já, importa apenas estar bem atento ao facto de se tratar de algo com essa amplitude – e muito em especial de se tratar de algo que excede em muito as dimensões do próprio campo de factos que enquadra a irrupção dos *momentos de ser*.

Desenha-se assim um aspecto que é decisivo. Viu-se anteriormente que, mesmo que isso tenda a passar despercebido<sup>327</sup>, a experiência tem que ver com a transgressão do dado e com a constituição de *totalidades* que ultrapassam a dispersão do dado. De sorte que o facto de a perspectiva em que habitualmente nos temos ser uma perspectiva empírica significa que o nosso olhar está sempre já *referido a totalidades, sintonizado por totalidades, orientado por totalidades* (as totalidades correspondentes aos estados-de-coisas-permanentes que ultrapassam por completo o calibre da doação dispersa, entrecortada, etc., de que efectivamente dispomos). Mas o que aqui se desenha é que isto que se passa na esfera dos *factos* – e a que, por esse motivo, se pode chamar

---

327 Quer do ponto de vista histórico (no que diz respeito à própria carga do conceito de experiência tal como emerge já desde o pensamento de Aristóteles), quer no que diz respeito à compreensão dos próprios fenómenos em causa.

*experiência dos factos* – tem, de certo modo, a sua contrapartida no *plano dos significados*. Com efeito, também aqui o que sucessivamente vai entrando em cena tem um carácter múltiplo e disperso, avulso, entrecortado e desencontrado, etc. Mas, por outro lado, também neste particular, a travessia dessa «chuva» ou bombardeamento de significados não se esgota nisso mesmo, não se perde na multiplicidade, não se dispersa nela. Pelo contrário: o que V. Woolf põe em evidência é que, também neste caso, todos esses múltiplos elementos se fundem na composição de totalidades – de algo que ao mesmo tempo resulta dos diferentes elementos, é feito deles, e ultrapassa a mera justaposição deles, pois corresponde à unificação dos vários elementos em determinações conglobantes que os juntam e que compõem, a partir deles, a unidade de um «rosto».

Entre vários outros aspectos, o que há de peculiar neste caso é que a acumulação de significados, que corre paralela à constituição da experiência dos factos, cai numa espécie de profundidade da consciência (um *fundus animi*), tende a não aparecer à superfície – ao ponto de quase parecer que pura e simplesmente não se dá. Mas que não é assim – que há uma acumulação e que essa acumulação resulta na constituição de totalidades, de determinações unificadas ou unidades morfológicas que vão além da dispersão da multiplicidade e que, indo além dela, lhe dão rosto – isso patenteia-se nas descargas ou «avalanches» de significado a que V. Woolf chama *moments of being* ou *moments of vision*. Quer dizer, a experiência dos significados tem um carácter, se assim se pode dizer, mais «subterrâneo» do que a experiência dos factos, mas nem por isso deixa de constituir uma *experiência*, no sentido forte que referimos – aquele em que a ἐμπειρία é mais do que uma mera multiplicidade de μνημαί e começa precisamente onde começa a haver mais do que a mera acumulação de memórias.

Por isso, pode-se dizer que um dos aspectos mais interessantes do pensamento de V. Woolf é a forma como constrói como que uma teoria da *experiência do significado*, entendendo aqui «experiência» no sentido forte e estrito do termo – aquele em que a experiência começa onde passa a haver algo mais do que múltiplas memórias ou retenções.

Vendo bem, a originalidade da concepção que encontramos expressa em V. Woolf, tanto nos seus ensaios quanto na própria obra de ficção<sup>328</sup>, passa por dois

---

328 Mas, neste último caso, mais pela aplicação destas concepções do que pela sua formulação expressa.

aspectos complementares, ambos susceptíveis de ficarem expressos, se dissermos que V. Woolf formula qualquer coisa como uma «teoria» da *experiência do significado*. Em primeiro lugar, a especificidade da perspectiva desenhada por Woolf vem de insistir em que a experiência dos factos (a «travessia» dos factos, a fixação deles, etc.) é permanentemente acompanhada por um segundo veio ou fluxo, por uma segunda «travessia» e fixação: a experiência *dos significados*. As duas experiências (ou melhor, as duas componentes daquilo a que chamamos «a experiência») são tão indissociáveis uma da outra quanto irredutíveis uma à outra. Woolf procura mostrar que há qualquer coisa como um *condicionamento de inadvertência* ou uma *distracção* em virtude da qual temos tendência para esquecer a *experiência dos significados* a favor da *experiência dos factos*. De sorte que muitas (e até mesmo a maior parte das) vezes concebemos a experiência como se se reduzisse à experiência dos factos e não houvesse mais nada.

Mas, em segundo lugar, a concepção desenhada por V. Woolf chama a atenção para a circunstância de não se tratar apenas de dois veios ou dois fluxos de percepções ou captações que correm paralelamente (a percepção ou captação dos factos e a do significado), como se só num caso – no caso dos factos – ocorresse o passo decisivo que é o da ultrapassagem dos próprios dados, da constituição de *totalidades* para lá da dispersão do dado, etc. Não: como Woolf põe em evidência, também no que diz respeito aos significados ocorre qualquer coisa para lá da mera acumulação de elementos. Também aqui há mais do que significados e mais significados. Também aqui se produzem *totalidades* para lá dos elementos soltos: um análogo daquilo que, no plano dos factos, são os *estados-de-coisas-permanentes*.

De sorte que podemos condensar a concepção exposta por Woolf falando de uma *teoria da dupla experiência*: a) dupla experiência porque é ao mesmo tempo a experiência *dos factos* e a experiência *dos significados* e b) dupla experiência porque tanto num caso como no outro não há apenas acumulação de elementos mas também ἐμπειρία, ou seja, porque a ἐμπειρία (o para-lá dos elementos soltos) é dupla: ἐμπειρία *dos factos* e ἐμπειρία *dos significados*.

Mas aqui, há ainda um outro ponto que falta considerar.

O que acabámos de descrever pode sugerir que a captação dos significados se vai acumulando na profundidade da experiência e «sobe» à superfície em *avalanches* ou



*descargas* esporádicas. Em certo sentido, segundo Woolf é assim. Mas, por outro lado, esta é apenas uma parte daquilo para que aponta a sua concepção do fenómeno do significado e do papel que desempenha.

Com efeito, não acontece que a única forma de presença dos significados no próprio terreno da superfície seja aquela que se produz sob a forma de avalanches, de *momentos de ser* ou *momentos de visão*. Para além dessa forma de presença há também uma outra – aquela que corresponde a qualquer coisa como um *difuso envolvimento pelo significado*, uma *difusa co-presença dele*, que continuamente acompanha o próprio curso da experiência dos factos.

Dizer isto significa que há uma ambiguidade na própria constituição do não-ser ou do *nondescript cotton wool*. E, por outro lado, significa também que há qualquer coisa como uma pluralidade de níveis (uma estratificação) naquilo a que se chamou a profundidade. Há uma ambiguidade na própria constituição do não-ser porque mesmo onde a absorção na execução dos factos vitais é mais extrema, ela não significa uma total ausência de qualquer relação com a esfera do significado. Não: há sempre um *quantum* mínimo de relação com a própria vida – a vida está sempre de certo modo a ser sondada relativamente ao seu rosto, se assim se pode dizer, à «personalidade» da grande personagem que constitui. Esse processo nunca se interrompe. Acontece é que tem lugar de um modo como que *periférico*, à *margem*, *no meio* da absorção na execução de tarefas. Por outras palavras, há uma contínua co-presença da esfera do significado (desse «tirar-o-retrato» à vida). Acontece é que essa co-presença está como que «abafada» (é surda, silenciosa) e pertence, por isso, a um registo de profundidade (no sentido referido) – de uma profundidade que está, por assim dizer, «paredes meias» com o próprio foco de apercepção e faz sentir nele de certo modo a sua voz como que «sotto voce» ou em *surdina*. E isto de tal modo que, tendo esta presença do significado que ver com a própria experiência do significado (com a *ἐμπειρία* do significado) que se vai fazendo na profundidade, corresponde apenas a um eco já muito mortiço, difuso, dessa mesma experiência – algo sem intensidade, que não tem um carácter centrípeto (mas sim centrífugo) em relação àquilo que está fixado nessa *ἐμπειρία* e fica a «anos luz» do que aparece quando a experiência do significado irrompe em *moments of being* ou *moments of vision*.

Mas, sendo assim, como se disse, isto significa por outro lado que a própria

profundidade tem, no que diz respeito ao significado<sup>329</sup>, uma multiplicidade de níveis. Há qualquer coisa como um estrato mais próximo da superfície, que se cruza com ela (aquele que surdamente faz sentir nela a sua voz, como um eco, um «baixo contínuo», um «pianíssimo»), tão discreto e subreptício que o seu estar presente mais parece uma ausência. Mas há também um nível ou níveis mais profundos (aqui é impossível ser preciso, pois está-se a falar, precisamente, daquilo onde não chega o foco da apercepção e a respeito do qual não se dispõe senão de um acesso indirecto, por indícios, etc.). É neste nível mais profundo que, segundo Woolf, se desenrola e toma forma a ἐμπειρία do significado. E é dele que provêm as avalanches de significado dos *moments of being*.

### 11.7 Hidden pattern

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock. (*MB*, 85)

Esta *profundidade mais profunda da experiência* que referimos e de onde provêm os *moments of being* ou os *moments of vision* encerra uma *unidade, significado* ou *design* que, segundo V. Woolf, subjaz à apresentação confusa que habitualmente temos das coisas: «we should perceive in the helter-skelter of flying fragments some unity; significance, or design» (*Essays*, vol.3, 'The Tunnel', 11).

Citando Hardy, V. Woolf diz: «Unadjusted impressions have their value, and the road to a true philosophy of life seems to lie in humbly recording diverse readings of its phenomena as they are forced upon us by chance and change» (*Essays*, vol.4, *Thomas Hardy's Novels*, 514). Ou seja, as «pequenas impressões» são «desajustadas» entre si (são dispersas, desconstruídas). Mas, segundo Woolf, na forma como elas se gravam «by chance and change» na «placa sensível» da experiência, parece existir um «caminho para uma verdadeira filosofia da vida». Esse caminho tem que ver, justamente, com a capacidade para encontrar qualquer coisa como um «padrão»; um

---

329 É este o ponto que aqui interessa e importa focar como também é assim no que concerne a fixação de factos.

«padrão» que se «encontra» nessa *profundidade mais profunda da experiência* e que dá *unidade* àquilo que parece «confuso» e desligado<sup>330</sup>:

Does everything then come over again a little differently? she thought. If so, is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen? . . . a gigantic pattern, momentarily perceptible? The thought gave her extreme pleasure: that there was a pattern. But who makes it? Who thinks it? Her mind slipped. She could not finish her thought. (Y, 389)

Quer dizer, então: não se trata apenas de encontrar um «padrão» e da existência de qualquer coisa como um padrão na profundidade mais profunda daquilo que nós somos. Esse «padrão» é, segundo V. Woolf, «recorrente» (embora com pequenas «variações»). A pergunta é: a que corresponde esse «padrão» e porque é ele «recorrente»?

Para compreendermos o que está em causa neste «padrão», importa ter em conta que os *momentos de ser* dizem respeito, como vimos, a *formas simbólicas de significado da vida*. Nisto, se diferenciam dos meros *significados* que, tal como vimos também, se «acumulam» à medida que vamos passando pelas coisas (fazendo parte da forma como elas se inscrevem em nós). Neste sentido, os *momentos de ser* são como que «traços do rosto da vida» daquele mesmo que os experiencia. Eles *expressam* a vida, precisamente porque põem em contacto com o *ser* de si mesmo (com o que significa estar nesta condição, a ser aquilo que nós somos, na forma como somos, etc.). Todavia – e é este o ponto que aqui especialmente nos interessa – V. Woolf procura mostrar que aquilo que se encontra expresso nos *momentos de ser* é algo que diz

---

330 De resto, V. Woolf diz que a tarefa do escritor consiste em captar ambas as formas de manifestação da experiência – aquilo que é pessoal e idiossincrático e aquilo que é comum e simbólico. A este respeito veja-se o que V. Woolf diz acerca de Thomas Hardy: «Nobody can deny Hardy's power – the true novelist's power – to make us believe that his characters are fellow-beings driven by their own passions and idiosyncrasies, while they have – and this is the poet's gift – something symbolical about them that is common to us all. (Essays, Vol.4, *Thomas Hardy's Novels*, 512). Cf. Também MB, 84 «The real novelist can somehow convey both sorts of being. I think Jane Austen can; and Trollope; perhaps Thackeray and Dickens and Tolstoy. I have never been able to do both». No entanto, esta necessidade de «captação» dos *momentos de ser* pela escrita está longe de ser simples: «If we are not mistaken, it is his purpose to catch and enclose certain moments which break off the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance, to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of an unaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen» (Essays, vol. 2, *Moments of Vision*, 250-251). A tentativa de descrever estes momentos é complexa, porque a própria necessidade de explicação (na tentativa de tornar público o momento) tende a introduzir no momento (à semelhança daquilo que se passa com os sentimentos) uma interpretação que lhe é posterior e que, por isso, diz V. Woolf, lhe retira *intensidade*, adulterando-o: «later we add to feelings much that makes them more complex; and therefore less strong; or if not less strong, less isolated, less complete» (MB, 81).

respeito a *life itself* (i.e., à vida em si mesma). Nessa medida, os *momentos de ser* não se reduzem a uma expressão da vida daquele que os experiencia, não têm que ver apenas com a sua própria identidade, como se se tratasse de algo fechado em si. Pelo contrário, eles são expressões *da Vida* que, de algum modo, pertence a todos. Em suma, podemos dizer que o *background da vida* (a *profundidade da vida* enquanto lugar de *significados* a partir do qual «orientamos» a *nossa vida*) assenta num *common ground* (i.e., numa *profundidade mais profunda da vida*), num plano que é comum a todas as vidas e que tem a natureza de um «padrão»:

If I were painting myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception. It proves that one's life is not confined to one's body and what one says or does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions. Mine is that there is a pattern hid behind the cotton wool. And this conception affects me every day. (*MB*, 85-86)

Deste modo, o «encontro» com o *ser de si* que os *momentos de ser* possibilitam àquele que os experiencia, corresponde, ao mesmo tempo, ao «encontro» com algo que parece ter uma natureza *universal*. Ou seja, na *profundidade mais profunda da sua experiência*, o homem descobre, precisamente, o «padrão» de algo que é comum a todos: «Each man, by finding out what he feels, discovers the laws of the universe; the essential thing, therefore, is to be as conscious of yourself as possible» (*Essays*, vol.1, *Emerson's Journals*, 337). Para dizer de outro modo, no mais *íntimo* de si encontra-se a expressão daquilo que é comum a todos – a *Vida*.

O facto de estes *momentos de ser* serem *múltiplos* ilustra precisamente a ideia de que eles são como que *qualidades expressivas da vida* que todos vivemos em comum. São, tal como refere V. Woolf, expressões que fazem parte da panóplia da vida: «The panoply of life – that which we all lived in common – in being» (*MB*, 94)<sup>331</sup>. Reencontramos aqui aquilo que vimos sobre o carácter ultra-englobante da vida própria, sobre o modo como corresponde de alguma forma a uma fita de Möbius e como a mónada tem o carácter de uma *pars totalis*. O padrão em causa não é um padrão isolado, a que seja alheio tudo o mais. A esfera do significado tem toda esta amplitude – e o que está em causa quando se fala de significado, no sentido que o termo tem em V. Woolf, é

---

331 Desta forma compreendemos, mais uma vez, que aquilo que está em causa nos *momentos de ser* são formas de *totalidade*. Neste caso, formas de *totalidade* onde aquilo que é expressão da «minha vida» reconhece-se, simultaneamente, como sendo expressão da *vida em si mesma*, i.e., da vida de todos.

nada menos do que isto.

Ora, visto que o problema em causa é o problema da experiência (e do *acesso* que de cada vez temos à própria experiência), ao falarmos de um *common ground* como aquilo que se encontra na *profundidade mais profunda da experiência*, é natural perguntarmos se o *common ground* corresponde a uma «experiência comum». E, em caso afirmativo, é necessário perceber o que está em causa nesta «experiência comum».

Num primeiro momento, V. Woolf refere-se a um «fundo comum da experiência» que diz respeito ao facto de todos os seres humanos «fazerem parte do mesmo»:

Between us, you say, we could build cathedrals, dictate policies, condemn men to death, and administer the affairs of several public offices. The common fund of experience is very deep. We have between us scores of children of both sexes, whom we are educating, going to see at school with the measles, and bringing up to inherit our houses. In one way or another we make this day, this Friday, some by going to the Law Courts; others to the city; others to the nursery; others by marching and forming fours. A million hands stitch, raise hods with bricks. The activity is endless. And tomorrow it begins again; tomorrow we make Saturday. (*W*, 133-134)

Neste sentido, V. Woolf não apenas aponta para a existência de uma «experiência comum» (uma experiência na qual todos participamos), como mostra também que a «experiência pessoal» é indissociável dessa «experiência comum». E isto quer pelo facto de a vida de cada um se encontrar, como vimos, entrelaçada com a vida de tudo o mais, quer seja porque aquilo que «qualifica» a experiência são, por assim dizer, formas de *significado* que são «comuns». Ou seja, são formas de *significado* que têm um «fundo comum» e que, por isso, são «recorrentes» embora com «ligeiras alterações». Isto é algo que se percebe bem a partir de um exemplo dado por Bernard em *The Waves*:

‘But here and now we are together,’ said Bernard. ‘We have come together, at a particular time, to this particular spot. We are drawn into this communion by some deep, some common emotion. Shall we call it, conveniently, “love”? Shall we say “love of Percival” because Percival is going to India? (*W*, 95)

Neste exemplo, Bernard mostra que aquilo que «pertence» ao Outro – aquilo por meio do qual o Outro avalia a sua experiência e relação aos outros e às coisas – é, na

verdade, algo «comum», quer dizer, é algo que se encontra «presente» em (e, por isso, «pertence» a) todos os seres humanos. De sorte que o reconhecimento desta «unidade das diferenças» em «profundidade» é aquilo que, precisamente, possibilita a «orientação» à «superfície»:

According to him, too, there was an order, a pattern which made life reasonable, or if that word was foolish, made it of deep interest anyhow, for sometimes it seemed possible to understand why things happened as they did. Nor were people so solitary and uncommunicative as she believed. She should look for vanity – for vanity was a common quality – first in herself, and then in Helen, in Ridley, in St. John, they all had their share of it – and she would find it in ten people out of every twelve she met; and once linked together by one such tie she would find them not separate and formidable, but practically indistinguishable, and she would come to love them when she found that they were like herself. (VO, 366)

Desenham-se assim alguns aspectos importantes que aqui importa considerar, mesmo que só brevemente.

O primeiro diz respeito ao facto de tudo isto significar qualquer coisa como o reconhecimento de que a figura do «everyman» (o «everyman» do auto homónimo) não é pura e simplesmente uma figura literária, mas uma estrutura fundamental da própria experiência do significado.

O segundo aspecto diz respeito à *medida* da experiência do significado: ao facto de a medida ser justamente esta – a do *hidden pattern* relativo à vida como *elemento comum*, como totalidade que é ao mesmo tempo de todos e de cada um (mas de cada um não apenas como um caso mais entre todos, antes como isso e ao mesmo tempo também o que engloba tudo)<sup>332</sup>.

O que nos leva ao terceiro aspecto. Ao falarmos de um elemento comum, isso não nos deve iludir a respeito daquilo de que se trata. Em especial não deve sugerir algo transmonádico (de «emancipado» relativamente à vinculação monádica). O *comum* (o *transmonádico*) de que se trata é algo que está constituído *no quadro da própria mónada* (enquanto *pars totalis*) como uma componente dela mesma. De tal modo que é a própria estrutura interna da mónada que inclui esta totalidade transmonádica e a tem como algo seu.

---

332 E o que se descobre é, então, a circunstância de a ἐμπειρία do significado não ter de modo nenhum uma amplitude (se assim se pode dizer, um *terminus ad quem* de projecção) menor que o da ἐμπειρία dos factos. O *hidden pattern* – ou, como se diz num dos textos citados, o *pattern gigantesco* em causa na ἐμπειρία do significado é o *pattern gigantesco da própria totalidade*.

Um quarto aspecto que importa sublinhar tem que ver com o próprio sentido da noção de *hidden pattern* (ou de *padrão escondido*, do padrão gigante da própria totalidade que é *a Vida*). O que está em causa é da ordem do *significado* e tem que ver com algo que se percebe a partir da comparação que V. Woolf traça com o «Hamlet» ou um quarteto de cordas de Beethoven, quando diz que neste caso nós somos as palavras, nós somos a música. Isso quer dizer que tudo isto (a própria vida) é como uma obra de arte que exprime algo (como se fosse uma obra de arte *total*, no sentido próprio e pleno do termo, de que um quarteto para cordas de Beethoven ou o «Hamlet» de Shakespeare procura ser o reflexo ou a versão abreviada – simbólica), que desenha algo – que é, em si mesmo, portadora de um sentido. É isso que está em causa quando V. Woolf frisa que neste caso (no caso do *hidden pattern* da própria vida – diferentemente do que sucede com um quarteto para cordas, que é de Beethoven, ou com o «Hamlet», que é de Shakespeare) não há autor. Isso pode ser entendido como uma afirmação de ateísmo (e pode ser isso mesmo). Mas, independentemente disso, significa também uma outra coisa – que o *significado total* de que se trata é, antes do mais, um significado, se assim se pode dizer, imanente à própria «obra de arte» que diz e desenha por si mesma e *se diz e se desenha a si mesma*.

Mas tudo isto levanta um problema. Se de facto existe um «padrão oculto» para a vida, quer dizer, se de facto existe uma espécie de «rosto oculto» da própria *vida* – que se encontra presente na *profundidade mais profunda da experiência* de cada um – então, poderemos nós dizer que a «captação» do «rosto da vida» de um ser humano corresponde à captação do «rosto da humanidade»?

His desire was to be sure that all people were the same. He felt that if he could prove it he would have solved a great problem. But was it true? He kept looking at the picture. Was he not trying to impose on human beings who are by their very nature opposed, at war, a claim which is perhaps incongruous – a simplicity that does not belong to their natures? Art has it; a picture has it; but men do not feel it. These states of mind when one is walking, in company, on a heath, produce a sense of similarity. On the other hand, social converse, when everyone wants to shine, and so to enforce his own point of view, produces dissimilarity; and which is the more profound? (*SF, A Simple Melody*, 200)<sup>333</sup>

---

333 A este respeito importa tomar em consideração a comparação que V. Woolf faz em *The Waves* entre as diferentes vidas (e as suas formas de discórdia) e o modo como essas mesmas diferenças são como que formas de pertença ao *mesmo*, cf. *W*, 197 «Faces recur, faces and faces – they press their beauty to the walls of my bubble – Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda and a thousand others. How impossible to order them rightly; to detach one separately, or to give the effect of the whole – again like music. What a symphony with its concord and its discord, and its tunes on top and its complicated bass beneath, then

## §12 A marcação do significado dada pela distância

A partir da análise que fizemos ao duplo modelo da estrutura da experiência, ficou claro o seguinte. Por um lado, o nosso *acesso* à identidade do que quer que seja tem lugar no meio de uma apresentação que (em virtude da forma de constituição do ponto de vista) é como que «sonâmbula», está absorta numa espécie de torpor ou modorra – o torpor ou modorra da execução automática da vida. De tal modo que o significado está, por assim dizer, eclipsado ou nós estamos alheados dele. Mas, por outro lado, também existem certos momentos no decorrer da experiência (a que V. Woolf chama *momentos de ser*) que têm uma natureza *simbólica* e que dão a ver aquilo a que se chamou «traços do rosto da vida» (i.e., momentos que nos põem em contacto com totalidades de significado que tendem a não se mostrar no decorrer habitual da experiência). Entretanto, isto poderia levar-nos a supor que, no curso habitual da experiência, a relação que nós temos com as coisas é uma relação que deixa de fora qualquer contacto com o significado e, nesse sentido, com a vida. No entanto, não é isso que acontece. A relação que nós temos com aquilo que tem lugar na nossa experiência é, a todo o momento (e pelo facto de o *significado* se encontrar de cada vez presente, já a operar na relação que temos com as coisas – mesmo quando essa relação é feita na forma de *nondescript cotton wool*), uma relação simbólica. Para entendermos bem isto há que ter presentes os diversos sentidos em que se pode falar de símbolo, de uma relação simbólica, etc.

Se considerarmos a forma como um *moment of being* ou um *moment of vision* é simbólico, aquilo de que se trata é a remissão de algo para lá de si, para uma totalidade – e de tal modo que a relação com o *terminus ad quem* da totalidade é, por assim dizer, centrípeta. Quer dizer, um *moment of being* é simbólico porque «atira» para a totalidade que nele está em causa: o objecto que lhe dá lugar não prende a si – ou então prende a si de tal maneira que faz aparecer e põe em foco a totalidade para que remete (a qual, nesse sentido, é muito mais do que mero «fundo»; passa a ser ela mesma a «forma»). É neste sentido que dissemos que um *momento de ser* ou um *momento de visão* (sc. aquilo que aparece num *momento de ser* ou num *momento de visão*) é simbólico. E neste

---

grew up! Each played his own tune, fiddle, flute, trumpet, drum or whatever the instrument might be».



sentido, aquilo a que V. Woolf chama o «algodão inespecífico» não tem nada de simbólico. Mas isso não impede que passe a ser e seja simbólico num outro sentido – que na verdade tem alguma relação com esse.

Mas que outro sentido de símbolo pode ser esse? Consideremos, por exemplo, o que acontece quando no dia-a-dia se executam, em regime de vida quotidiana, estas e aquelas tarefas para um trabalho de anos. Quando assim é, cada passo de cada tarefa parcial inscreve-se numa relação com a tarefa total. E isto de tal modo que, em última análise, só compreendo cada passo em função da tarefa parcial a que pertence e também só compreendo esta última a partir de uma compreensão da tarefa total em cuja execução se inscreve e para que, nesse sentido, remete. Por outras palavras, em cada passo sou guiado por uma relação com a tarefa global – é essa relação que dá sentido àquilo que faço. Mas – e este é aqui o ponto decisivo – nesse caso a relação com o *terminus ad quem* da remissão não é centrípeta, mas centrífuga. Por outras palavras, estou numa relação com a totalidade – é a totalidade que ilumina e esclarece cada um dos seus momentos – mas isso não impede que a totalidade em causa esteja como que *eclipsada, apagada* (e mesmo ao ponto de até poder parecer que nem sequer figura).

São várias as formas como a própria apresentação habitual no regime do «algodão inespecífico» pode ser *simbólica* neste segundo sentido. Assim, é simbólica, em primeiro lugar, no que diz respeito à estrutura da própria apresentação. Quer dizer, tudo aquilo que se nos apresenta, apresenta-se sempre como *parte de algo*, como «fragmento», por assim dizer, de um panorama mais vasto. Ou seja, o facto de, como vimos, o nosso ponto de vista não conseguir acompanhar inteiramente aquilo que nele tem lugar significa que ele (o ponto de vista) reconhece que tudo aquilo que se lhe apresenta aparece como que «truncado» de significativa parte daquilo mesmo que o constitui. Por outras palavras, o ponto de vista encontra-se de cada vez condicionado a apenas tomar contacto com aspectos «parciais» das coisas: apenas vê «lados» delas, etc. A própria mancha de tudo aquilo que vemos, ouvimos, etc., é limitada e percebida como algo que não esgota tudo, que é apenas uma parte. E algo de equivalente se passa também em relação ao tempo. Ora, isso implica necessariamente que o próprio ponto de vista reconheça que «há sempre mais» que não aparece, «há sempre algo» que recusa mostrar-se, etc. Nesse sentido, esta «fuga» das coisas que se manifesta na própria apresentação delas é correlativa de uma «associação» do nosso ponto de vista a esse

«para lá» para que elas remetem. Em suma, tudo o que aparece, sendo *uma parte que remete para algo mais*, tem uma natureza *simbólica*.

Mas, em segundo lugar, a relação com as coisas é simbólica porque tudo aquilo que aparece está integrado num quadro *de interesse* daquele que se relaciona com elas. Assim, as coisas são o que são em virtude de uma «relação» de interesse (ou não-indiferença) que «investe» as coisas com «muito mais» do que aquilo que, por si mesmas, elas dão a ver. Ou seja, é a vida daquele que se relaciona com as coisas que deposita nelas esse «mais»; um «mais» que pertence não às coisas mas à própria vida. Assim, podemos dizer, tudo aquilo que aparece é apenas um «fragmento» do próprio interesse (da vida) daquele que se relaciona com elas. Nesse sentido, tudo, absolutamente tudo aquilo com que se lida ou tem contacto, se constitui como um «fragmento» da vida.

Todavia, e este é o ponto a ter em conta, a maior parte das vezes, isso que aparece como «fragmento» de interesse da vida (ou da não-indiferença da vida que, na verdade, tal como vimos anteriormente, se «derrama» a tudo – até ao aparentemente mais «insignificante») é algo que, se assim se pode dizer, não dá a ver a sua «posição» no «padrão» da vida de que se falou anteriormente. Ou seja, o que aparece aparece como «fragmento» de uma «unidade» que habitualmente não se percebe qual é (precisamente porque o «padrão», tal como diz V. Woolf, permanece «oculto»), mas que, todavia, está já a operar na relação de interesse que estabelecemos com o próprio «fragmento» – e que estabelecemos com o próprio fragmento enquanto parte do todo que é a nossa vida. Ou seja, é a vida que «chama a si», a todo o momento (embora de forma confusa), os «fragmentos» criando pressão para os «encaixar» num «padrão». Por outras palavras, o curso da vida tem sempre uma relação com esse padrão que não se dá a ver. E é por isso que, tal como vimos, por mais insignificante que algo possa ser, tem sempre o carácter como que de uma «peça» do puzzle da própria vida – «peça» essa para que a vida (confusamente) procura, a cada momento, encontrar um «lugar».

One leaps out of bed, throws up the window; with what a whirr the birds rise! You know that sudden rush of wings, that exclamation, carol, and confusion; the riot and babble of voices; and all the drops are sparkling, trembling, as if the garden were a splintered mosaic, vanishing, twinkling; not yet formed into one whole; and a bird sings close to the window. (*W*, 190)<sup>334</sup>

---

334 Cf. também, *W*, 20 «Sharp stripes of shadow lay on the grass, and the dew dancing on the tips of the

Ora, é precisamente a natureza destes *fragmentos* «not yet formed into one whole» que importa agora analisar. E importa analisar porque eles são, por um lado, aquilo que constitui a própria realidade do que há, do que está aí, daquilo com que lidamos etc.; e, por outro lado, eles são *símbolo* de algo «mais» – que diz respeito, precisamente, à vida daquele que com eles se relaciona. Neste sentido, o que importa analisar é a própria relação que o nosso ponto de vista estabelece entre os «fragmentos» que têm lugar na apresentação e aquilo para que eles, de cada vez, remetem simbolicamente.

A consideração deste ponto conduzir-nos-á, por sua vez, a um outro aspecto. Se aquilo que as coisas são depende em grande parte daquele que com elas se relaciona, põe-se o problema de saber qual é o estatuto da própria «realidade». Ou seja, se as coisas são sempre «mais» do que o seu «valor facial» (aquilo que elas têm, por assim dizer, de «concreto»), importa averiguar aquilo que elas *são*. Por outras palavras, se a realidade não se reduz ao que aparece, então é o quê? E, nesse sentido, será o que aparece real? Ou, tal como refere V. Woolf em *To the Lighthouse*, será o real algo que se encontra «por detrás» daquilo mesmo que aparece?

Here she was again, she thought, stepping back to look at it, drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers – this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of appearances and commanded her attention. (*TL*, 172-173)

### 12.1 O fragmento como elemento evocador

A consideração do problema da «natureza da realidade» implica uma análise da forma como se estabelece a «ligação» entre aquilo que existe de «concreto» na realidade e aquilo que existe enquanto forma de «significado» dela (da realidade). Mas, para percebermos essa «ligação», temos primeiramente de considerar a própria natureza daquilo que habitualmente se toma como «concreto».

Ora, aquilo que vimos anteriormente foi que o «significado» (aquele que tem origem nos *momentos de ser*) tem sempre como ponto de partida um elemento

---

flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole».

«concreto» da realidade<sup>335</sup>. Ou seja, o «rastilho» para o significado é, de cada vez, «aceso» pela realidade concreta de um determinado objecto que se tem diante. No entanto, podemos também dizer que o significado que, como vimos, é já parte integrante da nossa experiência habitual (daquela que se vive na forma de *cotton wool*), se encontra também ele orientado por esta relação com as coisas «concretas». Mas em que é que consiste ao certo esta «concretude» da realidade?

Em primeiro lugar, podemos dizer que esta «concretude» está associada à «solidez» que faz parte da natureza física das coisas. Esta «solidez» é, em parte, garantia da própria realidade, de tal forma que ela (a «solidez» das coisas) nos dá, como procura mostrar Rhoda em *The Waves*, a «segurança» da existência de um mundo exterior<sup>336</sup>: «But I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now» (*W*, 19). Para Rhoda existe uma necessidade permanente de se assegurar da solidez da realidade exterior, pois é essa mesma solidez que a impede de viver a vida como um sonho: «Month by month things are losing their hardness; even my body now lets the light through; my spine is soft like wax near the flame of the candle. I dream; I dream» (*W*, 33)<sup>337</sup>. Assim, na «solidez concreta» das coisas nós encontramos uma «resistência» que é ao mesmo tempo reveladora da existência não apenas de diferenças, mas de diferenças que têm (ou parecem ter) uma existência independente da minha.

No entanto, tal como é descrito em *Jacob's Room*, por vezes somos levados a confrontar-nos com o facto de que mesmo isso que temos diante de nós, e cuja existência «sólida» parece ser a prova da *realidade* como algo substancial e independente de mim, na verdade, pode não passar de sombras:

In any case life is but a procession of shadows, and God knows why it is that we embrace them so eagerly, and see them depart with such anguish, being shadows. And why, if this – and much more than

---

335 A este respeito, veja-se também o que E. M. Forster diz em *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & Company, New York, s.d., pp.36-37, acerca da narrativa woolfiana: «She [V. Woolf] and Sterne are both fantasists. They start with a little object, take a flutter from it, and settle on it again. They combine a humorous appreciation of the muddle of life with a keen sense of its beauty».

336 E é também esta «solidez» que nos permite uma orientação na realidade, pois é ela que permite estabelecer diferenças e, com isso, fronteiras entre as coisas.

337 Ou seja, sem a «solidez concreta» das coisas, tudo se pode misturar e tornar indiferenciado. Em certo sentido é isto mesmo que acontece nos sonhos – a «solidez» é aparente. E, por isso, apesar de existirem diferenças nas identidades que povoam os sonhos, essas mesmas identidades, pelo facto de não serem «sólidas», são reconhecidas como projecções minhas.

this is true, why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us – why indeed? For the moment after we know nothing about him. (JR, 96)

O que V. Woolf procura mostrar é que aquilo que habitualmente tem o estatuto de sólido – e que, por isso, consideramos como sendo o «mais real» – é algo que, na verdade, pode revelar-se como tendo uma natureza de «sombra». E aqui há um aspecto que nos importa vincar. Esse aspecto tem que ver com o facto de a vida poder, de facto, não passar de um sonho. Quer dizer, a vida pode ser vivida como um sonho de tal modo que, tal como no sonho, é «em sonho» que nos relacionamos com as coisas na convicção de que elas são «sólidas». Mas isso significa justamente a possibilidade de essa solidez ser apenas «aparente». Ou seja, as coisas podem ser meramente « projecções » nossas que são revestidas de «solidez» – de sorte que essa «solidez» é, ela própria, uma qualidade «criada», «projectada», pelo nosso próprio ponto de vista. Assim, aquilo que é «real» pode, na verdade, nada ter que ver com esta categoria de «solidez» – de tal modo que isso que se toma habitualmente como «real» pode não passar de uma sombra ou « projecção » que, tomada só por si, *aparenta ser* (faz-se passar por, etc.) mas, na verdade, *não é*. Por outras palavras, mesmo mantendo o estatuto de «solidez», as coisas podem não ser inteiramente «reais», podem, como diz V. Woolf em *The Mark on the Wall*, ter uma natureza «meio fantasma»:

How shocking, and yet how wonderful it was to discover that these real things, Sunday luncheons, Sunday walks, country houses, and tablecloths were not entirely real, were indeed half phantoms, and the damnation which visited the disbeliever in them was only a sense of illegitimate freedom. What now takes the place of those things I wonder, those real standard things? (SF, *The Mark on the Wall*, 80)

Assim, a pergunta que agora se faz é aquela que se acha enunciada em *The Mark on the Wall*: o que é que agora toma o lugar dessas coisas que se têm como reais «those real standard things»? Por outras palavras, em que é que consiste afinal a *solidez da realidade*, se esta não é garantida pela *solidez física das coisas*?

Os indícios para a resposta a esta dificuldade podemos encontrá-los, por exemplo, no ensaio *A Terrible Sensitive Mind*, onde V. Woolf escreve acerca do diário de Katherine Mansfield:

But writing, the mere expression of things adequately and sensitively, is not enough. It is founded upon something unexpressed; and this something must be solid and entire. Under the desperate pressure of increasing illness she began a curious difficult search, of which we catch glimpses only and those hard to interpret, after the crystal clearness which is needed if one is to write truthfully. 'Nothing of any worth can come of a disunited being' she wrote. (Essays, Vol.4, *A Terrible Sensitive Mind*, 448)

Aquilo que se percebe é que, para V. Woolf, a «solidez» que confere um estatuto de realidade às coisas tem que ver com algo que é *fundamental* (i.e., tem que ver com algo que tem a natureza de um fundamento) e, por isso, é anterior àquilo mesmo que aparece – pois aquilo que aparece, segundo V. Woolf, *funda-se* já nessa mesma «solidez» que é responsável pela «unidade do ser».

Ora, isto significa que a «solidez da realidade» tem que ver, precisamente, com a *profundidade da experiência*, no sentido em que, tal como vimos, é essa *profundidade* que confere unidade a tudo o que aparece (independentemente de essa «unidade» poder ou não ser reconhecida pelo sujeito). A partir daqui, aquilo que se percebe é que a «solidez» não tem que ver com as propriedades físicas das coisas e, por isso, não é algo que se encontre nas coisas como uma propriedade delas<sup>338</sup>; é antes algo que se encontra, por assim dizer, no próprio ponto de vista que se relaciona com elas<sup>339</sup>.

Assim, importa ter presente que aquilo que de facto está em causa quando se

---

338 Aliás, podemos mesmo dizer que a própria solidez física das coisas (que se reconhece como encontrando «presente» nas coisas) é, em última instância, uma determinação que pertence ao próprio ponto de vista na relação que estabelece com as coisas. Tal como refere B. Russell, no passo que citámos na Introdução, se nós tivéssemos o tamanho de um electrão, tudo nos apareceria com uma «estabilidade» diferente; aquilo que consideramos sólido seria visto como pequenos pontos de matéria que, nunca se tocando, «dançam» a uma velocidade vertiginosa. Em última análise a própria «solidez» das coisas é constituída em realidade (torna-se solidez *nesse sentido*) em resultado de uma *compreensão* global.

339 Em *The Tunnel*, V. Woolf refere-se a esta *solidez* como sendo a consciência do próprio escritor «the source beneath the surface, the very oyster within the shell» (Essays, Vol.3, 11). Neste sentido, V. Woolf diz também que o objectivo do escritor é encontrar a base *sólida* (o fundamento que se encontra em si) sobre o qual são edificadas as suas *impressões* (impressões essas que, tal como vimos, são confusas): «I want, partly as a writer, to found my impressions on something firmer» (Diary, vol.3, 63). Em *Life and the Novelist*, V. Woolf dá-nos uma imagem da forma como o escritor alcança essa «solidez» a partir da relação que estabelece entre aquilo que se mostra e aquilo que se dá a ver a partir disso mesmo que se mostra. Ou seja, no fundo, o que está em causa no trabalho do escritor é alcançar, precisamente, o «osso» sobre o qual se fundam as nossas impressões vagas e as nossas emoções: «So drastic is the process of selection that in its final state we can often find no trace of the actual scene upon which the chapter was based. For in that solitary room, whose door the critics are forever trying to unlock, processes of the strangest kind are gone through. Life is subjected to a thousand disciplines and exercises. It is curbed; it is killed. It is mixed with this, stiffened with that, brought into contrast with something else; so that when we get our scene at a café a year later the surface signs by which we remembered it have disappeared. There emerges from the mist something stark, formidable and enduring, the bone and substance upon which our rush of indiscriminating emotion was founded». (Essays, vol.4, *Life and the Novelist*, 401)

procura determinar a «natureza da realidade» não é, por assim dizer, a «consistência» palpável da realidade (e todas as «propriedades» que lhe podem ser atribuídas), mas antes a sua, se assim se pode dizer, «substância», i.e., aquilo que confere «unidade» à própria realidade. Nesse sentido, V. Woolf diz-nos que a realidade tem uma dupla natureza: por um lado tem uma natureza «granítica» e, por outro lado, tem uma natureza de «arco-íris». No entanto, aquilo que importa perceber é que estas duas formas da natureza não são opostas, antes se expressam e compreendem uma pela outra:

Nature, who has played so many queer tricks upon us, making us so unequally of clay and diamonds, of rainbow and granite, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher's face and the butcher a poet's. (*O*, 75)

É precisamente esta relação entre a natureza «granítica» e a natureza de «arco-íris» que importa agora ter em conta, pois é a partir dela que se pode compreender como é que os «fragmentos» (enquanto coisas ou acontecimentos «concretos») que de cada vez têm lugar na nossa apresentação podem ser *símbolo* de algo cuja natureza nada tem que ver com as propriedades específicas que, de cada vez, reconhecemos neles. Por outras palavras, é pela compreensão desta relação que podemos perceber a *continuidade* que existe entre os «fragmentos» e aquilo de que eles são «símbolo».

Na verdade, o que está em causa nesta relação, no modo como nós lidamos sempre já com os conteúdos da nossa apresentação, é uma permanente alternância entre a natureza «granítica» das coisas (aquilo que elas têm de «concreto», de «público», etc.) e a natureza, por assim dizer, «não-tangível» das coisas (aquilo que elas têm de «simbólico», o significado pessoal e afectivo de que estão investidas, etc.). Ou seja, as coisas como que perdem permanentemente a sua «solidez concreta» para dar a ver algo que, por elas, se manifesta e que, se assim se pode dizer, constitui uma solidez de outra ordem – a *solidez do significado* – sem a qual a solidez das próprias coisas não se aguenta ou perde muito do que a faz. Por outras palavras, o que está aqui em causa é o facto de a solidez a que V. Woolf chama o «granito» não ser inteiramente auto-suficiente, antes estar co-constituída por uma solidez do «arco-íris» – tão importante quanto a outra. O que acontece é que, no curso normal da experiência – no caso do *nondescript cotton wool* – a «solidez do significado» está sempre de algum modo presente, sim, mas em profundidade. Tal como o próprio critério ou a

compreensão fundamental da própria solidez correspondente ao «granito» constitui, por assim dizer, o meio em que constantemente nos movemos – meio esse que, como é próprio de um meio, não chama a atenção, tem o critério de uma «evidência parda» por cuja presença não se dá.

The commonest object, such as the telephone, loses its simplicity, its solidity, and becomes a part of life and transparent. The commonest actions, such as going up in an elevator or eating a cake, instead of being discharged automatically, rake up in their progress a whole series of thoughts, ideas, memories which were apparently sleeping on the walls of the mind. (*GR, Phases of Fiction*, 123-124)<sup>340</sup>

Posto isto, aquilo que nos interessa agora analisar é a forma como se processa esta «passagem» da natureza «concreta» das coisas para uma natureza de «significado». Neste sentido, aquilo que temos de começar por investigar é a natureza do «fragmento».

Em *Solid Objects*, V. Woolf explora a relação fragmento/unidade a partir da ligação que se estabelece entre, por um lado, a «sólidez concreta» dos fragmentos e, por outro lado, aquilo para que eles, enquanto «fragmentos» (i.e., enquanto *parte de algo*) remetem. John é um coleccionador de objectos; objectos esses que têm a característica especial de serem fragmentos, como por exemplo, pedaços de vidro, louça partida, pedaços de ferro, etc. Aquilo que é característico destes objectos é o facto de eles serem objectos que, dada a sua condição fragmentada, implicam, em si mesmos, uma referência a uma unidade perdida<sup>341</sup>. O que nos importa analisar neste ponto é o facto de cada *fragmento* ser *símbolo* de uma *unidade original perdida*.

Neste sentido, podemos dizer que o fragmento é algo que se encontra «separado» daquilo que lhe é próprio, que lhe pertence, que é constitutivo dele, etc., e que, por isso, lhe confere unidade. Mais, o fragmento não se encontra apenas «separado», mas também, em certa medida, como que «perdido» dessa mesma unidade.

---

340 Este ponto será melhor desenvolvido aquando da análise da noção de *stream-of-consciousness*. Por agora, aquilo que nos importa perceber é que na nossa experiência, o modo como nos relacionamos às coisas faz das próprias coisas apenas pontos de partida para algo cuja natureza é diferente da natureza «concreta» delas.

341 Desde o início do conto percebemos que o que está em causa é o mito da unidade perdida tal como aparece no discurso de Aristófanes no *Symposium* de Platão (a que já foi feita referência). A própria imagem utilizada por V. Woolf no início do conto é indiciadora dessa unidade original que Aristófanes refere – aquela que pertencia ao Homem primitivo antes da sua divisão – uma forma redonda com quatro braços e quatro pernas. Cf. *SF, Solid Objects*, 96 «The only thing that moved upon the vast semicircle of the beach was one small black spot. As it came nearer to the ribs and spine of the stranded pilchard boat, it became apparent from a certain tenuity in its blackness that this spot possessed four legs; and moment by moment it became more unmistakable that it was composed of the persons of two young men».



Não apenas por «ter perdido» a sua unidade original, mas também por nada existir no fragmento que indique a «*forma original*» a que pertencia. Todavia, e este aspecto é determinante, não acontece que o fragmento seja, por assim dizer, inteiramente «mudo» relativamente a essa «unidade perdida» de que faz parte. Não. O próprio fragmento como que transporta uma qualquer forma de referência para isso que, sendo-lhe próprio, se encontra «afastado» de si. Ou seja, o próprio fragmento constitui-se como indício, como pista dessa unidade perdida. E isto porque, por um lado, faz parte da sua apresentação o reconhecimento de «algo em falta»; mas, por outro lado, isso que «falta» não é uma coisa qualquer, é antes algo que se vem «encaixar» e, por isso, preencher ou completar o lugar onde se faz sentir a «ausência».

O modo de ser do fragmento é, portanto, o de um *ser incompleto*. E é pelo reconhecimento dessa incompletude que o fragmento se torna, ele próprio, simbólico ou emblemático de algo mais, i.e., daquilo que o completa, que lhe dá unidade, etc. A pergunta é: que *unidade* é essa?

Still working his fingers in the water, they curled round something hard – a full drop of solid matter – and gradually dislodged a large irregular lump, and brought it to the surface. When the sand coating was wiped off, a green tint appeared. It was a lump of glass, so thick as to be almost opaque; the smoothing of the sea had completely worn off any edge or shape, so that it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler or window-pane; it was nothing but glass; it was almost a precious stone. (*SF, Solid Objects*, 97)

Aquilo que V. Woolf está a pôr em evidência neste passo é, por um lado, que existe indeterminação quanto à unidade original a que o fragmento pertence; mas, por outro lado, está também a pôr em evidência que existe sempre já uma remissão para essa «unidade». De sorte que a indeterminação quanto ao que seja essa unidade leva a personagem central do conto a «especular» muito para lá daquilo que «materialmente» completaria o próprio fragmento. E isto a tal ponto que, a dada altura, já não é a determinação da forma original do objecto que interessa. Ou seja, o que interessa a John não é saber se o «pedaço de vidro» se constitui como o fragmento de uma garrafa, de um copo ou de uma vidraça. Mas então, se aquilo que interessa não é a reconstrução material da unidade original perdida – a reconstituição da sua forma original –, o que é que está em causa neste interesse por aquilo que «completa» ou dá «unidade» ao

fragmento?

Looked at again and again half consciously by a mind thinking of something else, any object mixes itself so profoundly with the stuff of thought that it loses its actual form and recomposes itself a little differently in an ideal shape which haunts the brain when we least expect it. (*SF, Solid Objects*, 98)

O que está em causa é uma «forma ideal» – mais precisamente, uma «forma ideal» de *significado*. A reconstrução da «unidade perdida» parte de um fragmento real mas, misturando-se com «o material do pensamento» de modo semi-consciente, numa mente que está a pensar noutra coisa qualquer, abandona a procura de uma «unidade real» para passar à procura de uma «unidade ideal»<sup>342</sup>. Podemos então dizer que a perda da «unidade original» do objecto se constitui como a própria condição de possibilidade da procura de uma «*unidade de significado*». A vida tem, de raiz, a forma dessa perda da unidade original (a forma que se acha expressa no discurso de Aristófanes). Ou, como também se pode dizer (e no sentido que se determina a partir do que acabámos de tentar pôr em evidência), a vida tem a forma de um puzzle<sup>343</sup>. Assim, o fragmento não é importante por aquilo que ele é «em si mesmo» (nem por aquilo de que é fragmento), mas antes por aquilo que *por ele* tem lugar. E aquilo que *por ele* tem lugar é uma *unidade* (ou «forma ideal») que resulta da relação íntima que se estabelece entre aquele que percebe e a coisa percebida. Por outras palavras, aquele que percebe «mistura-se» de tal modo na coisa percebida que deposita no fragmento algo que é completamente estranho ao próprio fragmento (i.e., deposita-se a si mesmo no fragmento – e tanto quer dizer também: a vida). Assim, por mais fragmentados que os objectos se encontrem (ou não) – na sua realidade física –, eles são sempre «fragmentos» da vida daquele que com eles se relaciona: «For there we sit surrounded by objects which perpetually express the oddity of our own temperaments and enforce the memories of our own experience» (*DM, Street Haunting: A London Adventure*, 19)<sup>344</sup>.

---

342 Importa, no entanto, referir que isto não significa que a «forma ideal» não seja, ela própria, «real». Na verdade, a «forma ideal» é uma «forma real» – simplesmente, consiste numa realidade que já nada tem que ver com a forma material original. Ou seja, aquilo a que começamos a assistir é o facto de a «unidade» que é procurada a partir do fragmento ser uma unidade que já nada tem que ver com o fragmento, mas antes com aquele mesmo que com ele se relaciona ou com a vida a que tudo pertence.

343 Mas isso de tal modo que o puzzle em causa não é um puzzle «objectivo», mas um puzzle total, no sentido em que tudo, literalmente tudo, incluindo quem está posto perante o puzzle, faz parte do puzzle, é uma peça dele – e a vida é assim *ela mesma* um puzzle posto perante a tarefa da *sua própria* resolução.

344 A partir daqui percebe-se melhor que a noção de objecto em V. Woolf é, neste sentido, sinónima de fragmento.

Em virtude deste aspecto, qualquer disparidade que possa existir entre os diferentes fragmentos não impede que estes sejam todos elementos de uma mesma colecção<sup>345</sup>. Pois há algo que pertence a todos eles e que, por isso, os «liga» como «peças de um mesmo puzzle». E isso que os «liga» é, precisamente, a vida daquele que os «colecciona», i.e., a vida daquele que vê nos fragmentos formas expressivas de si mesmo:

The contrast between the china so vivid and alert, and the glass so mute and contemplative, fascinated him, and wondering and amazed he asked himself how the two came to exist in the same world, let alone to stand upon the same narrow strip marble in the same room. The question remained unanswered. (*SF, Solid Objects*, 99)<sup>346</sup>

O fragmento constitui-se assim como um elemento a partir do qual se «especula» a *unidade*<sup>347</sup>. Quer dizer, em virtude do condicionamento de perspectiva que caracteriza a nossa apresentação das coisas, tudo se constitui como algo a *decifrar*. Isto é algo que se percebe nitidamente em *The Mark on the Wall*. Neste conto, uma simples «marca na parede» produz no observador (dada a distância a que este se encontra dela) uma indecisão relativamente àquilo que ela seja, de tal modo que o observador

---

345 John não é apenas um coleccionador de fragmentos, ele é, sobretudo, um «caçador» que, por meio dos fragmentos se empenha numa procura de si mesmo. Cf. *SF, Solid Objects*, 100 «He devoted himself more and more resolutely to the search. If he had not been consumed by ambition and convinced that one day some newly-discovered rubbish heap would reward him, the disappointments he had suffered, let alone the fatigue and derision, would have made him give up his pursuit».

346 Importa ainda focar um outro aspecto que é determinante para a compreensão do modo como estes *fragmentos* podem ser emblemáticos da vida. Aquilo que John, a personagem central de *Solid Objects*, procura através dos fragmentos, aquilo que o fascina, não é, tal como vimos, a unidade original do objecto, mas antes aquilo que lhe é permitido «especular» a partir deles. Essa «especulação» passa por perceber qual é o tipo de acção que se encontra por detrás da própria fragmentação, i.e., que tipo de forças ou impulsos deram origem à «separação». Cf. *ibi.*, p.99 «But china is seldom thrown from a height; it is one of the rarest of human actions. You have to find in conjunction a very high house, and a woman of such reckless impulse and passionate prejudice that she flings her jar pot straight from the window without thought of who is below. Broken china was to be found in plenty, but broken in some trifling domestic accident, without purpose or character. Nevertheless, he was often astonished, as he came to go into the question more deeply, by the immense variety of shapes to be found in London alone, and there was still more cause for wonder and speculation in the differences of qualities and designs». A importância desta *acção*, que deu origem ao fragmento, é relevante para John, na medida em que ela é *expressiva* (e por isso reveladora) da própria vida. De tal modo que a incompreensão dessa mesma força, que dá forma aos fragmentos (a incompreensão do movimento da vida), torna os próprios fragmentos estranhos, pois parecem ser fruto do mero acaso «But how had the piece of china been broken into this remarkable shape? A careful examination put it beyond doubt that the star shape was accidental, which made it all the more strange, and it seemed unlikely that there should be another such in existence» (*Ibidem*).

347 Cada realidade que aparece e «entra em cena» na vida é *significativa* em relação à vida, tem um carácter indiciador do seu perfil, de como ela é. Nesse sentido (importa não perder de vista que se trata de um sentido peculiar), cada realidade que aparece é um fragmento da vida.

estabelece com essa «marca» uma relação de «especulação»:

No, no, nothing is proved, nothing is known. And if I were to get up at this very moment and ascertain that the mark on the wall is really – what shall we say? – the head of a gigantic old nail, driven in two hundred years ago, which has now, owing to the patient attrition of many generations of housemaids, revealed its head above the coat of paint, and is taking its first view of modern life in the sight of a white-walled fire-lit room, what should I gain? – Knowledge? Matter for further speculation? I can think sitting still as well as standing up. And what is knowledge? (*SF, The Mark on the Wall*, 80)

Aquilo que V. Woolf está a dizer é, por um lado, que toda a realidade é matéria de «especulação». Ou seja, tudo aquilo com que lidamos encontra-se exposto a um quadro de indagação e interpretação que parece não ter fim – de tal forma que, como se diz no passo citado, mesmo isso a que chamamos «conhecimento» é, ainda assim, matéria para mais «especulação». Isto mostra que o modo como nos encontramos na vida (e como nos relacionamos com ela, no meio dela, etc.) está fundamentalmente marcado por esta forma de incerteza, dúvida, interrogação, demanda, etc.

O que a partir daqui se percebe é que aquilo que a «marca na parede» seja «em-si» e «por-si» (e, neste sentido, aquilo que todas as coisas são) é algo que «só por-si» não interessa; o que interessa é aquilo que por elas é «suscitado»<sup>348</sup>. Assim, a importância da «marca» reside no facto de ela ser um *aliquid pro quo*, ou seja, a «marca» é um «signo», algo que é em lugar de outro e a partir do qual se estabelece uma relação com esse outro. Todavia, esse «outro» para o qual a «marca» aqui em causa reenvia é algo que não pode ser deduzido ou decifrado através das propriedades da própria «marca» – não é interrogando a «coisa» que se «desdobra» ou «retira» dela aquilo para que ela remete<sup>349</sup>.

Não existe portanto uma relação «directa» entre a «marca» (i.e., o «signo») e o

---

348 De tal modo que, por um lado, isso não significa que seja totalmente irrelevante haver ou não haver algo «em-si» e «por-si» (e a indeterminação que terá esse ser «em-si» e «por-si», etc.), mas por outro lado, esse ser «em-si» e «por-si» (sc. a determinação que será a sua) só interessará por aquilo que suscitam: pelo significado de que se revestem.

349 Em *Proust et les signes*, Puf, Paris, 2003, G. Deleuze fala do signo como algo que não se reduz, nem às leis da matéria, nem às categorias do espírito, afirmando que todos os signos convergem para a arte, no sentido em que qualquer aprendizagem consiste numa forma de decifração. Assim, tudo é signo, tudo fala uma linguagem secreta, cf. p.112 «L'odeur d'une fleur, quand elle fait signe, dépasse à la fois les lois de la matière et les catégories de l'esprit. Nous ne sommes pas physiciens ni métaphysiciens : nous devons être égyptologues. Car il n'y a pas de lois mécaniques entre les esprits. Tout est impliqué, tout est compliqué, tout est signe, sens, essence. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets».

«significado». O que existe é uma relação que é estabelecida por *associações*<sup>350</sup>. A «marca» constitui-se portanto como um elemento que, por assim dizer, *absorve* o pensamento, conduzindo-o a um contexto ao qual ela própria (a «marca») é estranha. Tal como V. Woolf procura mostrar, aquilo que está em causa no processo associativo são, justamente, «excursões» que, em certa medida, abandonando o ponto de que partem, não anunciam nenhum ponto de chegada específico:

How readily our thoughts swarm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then leave it... If that mark was made by a nail, it can't have been for a picture, it must have been for a miniature – the miniature of a lady with white powdered curls, powder-dusted cheeks, and lips like red carnations. (*SF, The Mark on the Wall*, 77)<sup>351</sup>.

Estas «excursões associativas» são permanentes, pois passamos grande parte do tempo a viver, se assim se pode dizer, no «abandono» daquilo mesmo em que a vida se apoia para se realizar nos seus afazeres. São, se assim se pode dizer, «excursões» que a maior parte do tempo conduzem a nenhures, i.e., desaparecem ou se «esfumam» a meio. No entanto, revelam precisamente este carácter de *procura* permanente (indirecta e incerta) da vida por si mesma – mesmo quando esta se vive de forma adormecida.

Este aspecto da relação «especulativa» da vida consigo mesma (e da importância que isso tem nas *narrativas* que fazemos na e sobre a vida) é um ponto que, como veremos mais adiante, carece de um desenvolvimento mais aprofundado. Todavia, antes de procedermos a tal desenvolvimento, é necessário considerar ainda um outro aspecto determinante em causa na noção de «fragmento».

---

350 Não deixa de ser curioso o facto de esta relação de «decifração» das coisas ter que ver com uma «decifração de mim mesmo» de forma «indirecta» (i.e., uma «decifração» mediada por tudo o mais que se diferencia de mim). V. Woolf considera, por exemplo, que aquilo que é mais íntimo não pode ser captado directamente, cf. *Diary*, vol.3, 62 «And the truth is, one can't write directly about the soul. Looked at, it vanishes: but look at the ceiling, at Grizzle, at the cheaper beasts in the Zoo which are exposed to walkers in Regents Park, & the soul slips in». Todavia, apesar de essa «captura» não poder ser feita directamente, o Eu encontra-se sempre no centro da procura. Cf. *SF, The Mark on the Wall*, 79 «I wish I could hit upon a pleasant track of thought, a track indirectly reflecting credit upon myself, for those are the pleasantest thoughts, and very frequent even in the minds of modest mouse-coloured people, who believe genuinely that they dislike to hear their own praises. They are not thoughts directly praising oneself; that is the beauty of them [...]. All the time I'm dressing up the figure of myself in my own mind, lovingly, stealthily, not openly adoring it, for if I did that, I should catch myself out, and stretch my hand at once for a book in self-protection. Indeed, it is curious how instinctively one protects the image of oneself from idolatry or any other handling that could make it ridiculous, or too unlike the original to be believed in any longer».

351 Note-se como a marca na parede é, por si mesma, «muda» para a história que a personagem começa a criar a partir dela. Ou seja, nada existe nas determinações da marca na parede que a liguem a um «retrato em miniatura de uma senhora» e, no entanto, essa ligação ocorre no pensamento da personagem.

Até aqui, a noção de «fragmento» foi analisada tendo em conta o aspecto monádico da apresentação. Ou seja, os fragmentos, tal como foi referido, constituem-se como «peças» do «puzzle» da vida daquele que se relaciona com as coisas, no meio delas, etc. Todavia, tendo em conta o que se disse anteriormente acerca da existência de um *hidden pattern* do qual todos (i.e., todas as mónadas) fazem parte, importa considerar em que sentido a noção de «fragmento» aponta já, ela própria, para qualquer coisa como uma «monadologia».

Sheep, cows, grass, trees, ourselves – all are one. If discordant, producing harmony – if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus – she was smiling benignly – the agony of the particular sheep, cow, or human being is necessary; and so – she was beaming seraphically at the gilt vane in the distance – we reach the conclusion that *all* is harmony, could we hear it. (BA, 157)

Em *Between the Acts*, V. Woolf repete várias vezes as palavras «scraps», «orts» e «fragments». Todavia, dá a entender também que este carácter fragmentado, disperso, separado, etc., implica uma «unidade» (ou seja, tudo aquilo que tem um carácter «fragmentado», na verdade, faz parte do «mesmo»). Sucede entretanto – e esse é o ponto que agora interessa – que essa «unidade» pode ser entendida de dois modos distintos (mas complementares). Por um lado tem que ver com o aspecto que acabámos de considerar e que diz respeito ao facto de tudo, absolutamente tudo, ser um fragmento da minha vida, de sorte que a minha vida, enquanto acontecimento total, engloba em si mesma, prende a si, etc., tudo aquilo que parece «separado», «isolado», etc. Mas, por outro lado, e é este o aspecto que agora nos importa analisar, V. Woolf diz que todos «somos um e o mesmo»: «Sheep, cows, grass, trees, ourselves – all are one».

Ora, o que está aqui em causa é o facto de também nós (cada um de nós – mas também cada uma das coisas que existem), apesar de «diferentes» e até mesmo «discordantes», sermos ainda fragmentos de uma unidade mais abrangente, i.e., fazemos parte de uma, tal como refere V. Woolf, «harmonia» – que embora possa não ser perceptível para cada um de nós, é-o (ou pode sê-lo) para aquilo que ela descreve como uma «orelha gigante ligada a uma cabeça gigante»<sup>352</sup>. O que daqui resulta é,

---

352 Importa ter presente, em tudo isto, a ambiguidade que há na referência à harmonia. Em primeiro lugar, faz-se sentir aqui alguma referência irónica ou semi-irónica a um dos recursos habituais da «teodiceia», que procura resgatar o negativo e o aparente discordante, aberrante, etc., com a harmonia superior de uma totalidade para que não temos «ângulo», que nos ultrapassa, etc. Mas em segundo lugar, ao mesmo tempo que refere isso (e o faz de certo modo *cum grano salis*), o passo em causa chama a

precisamente, o reconhecimento de que, tal como vimos em Leibniz, «todas as coisas conspiram entre si»<sup>353</sup>. Assim, em *Between the Acts*, V. Woolf explora a ideia de uma «harmonia oculta» que subjaz à incongruência das diferenças; uma harmonia em que *tudo* tem cabimento, em que tudo é parte ou fragmento integrante dessa mesma *unidade*<sup>354</sup>.

Todavia, e este ponto deve ser vincado, poderia acontecer que o reconhecimento

---

atenção para o facto de essa harmonia global não ser pura e simplesmente um recurso clássico das tentativas de «teodiceia», mas, para além disso, o correlato de uma petição da própria vida ou da nossa relação com a vida – que está marcada pela demanda de algo que globalmente harmonize, resgate, etc. Numa palavra, se assim se pode dizer, há uma pressão de «biodiceia» inerente à vida – uma pressão que se faz sentir mesmo (e na verdade ainda mais) se não se consegue encontrar harmonia nenhuma – i.e., se o empreendimento da «biodiceia» pura e simplesmente se vê gorado. Mas, em terceiro lugar, esta pressão de «biodiceia» – sc., de harmonia global nesse sentido – radica justamente numa ligação universal entre tudo no quadro da mónada da vida; ligação em virtude da qual tudo está em relação com tudo, nada é inteiramente alheio a nada, etc. Nesse sentido, quando Woolf fala da orelha gigante ligada a uma cabeça gigante, em certo sentido esse *é* – e em certo sentido *não é* – a nossa orelha e a nossa cabeça. Não é, porque nós não temos uma cabeça assim, nem uma orelha assim – não temos capacidade para a paisagem integral, a captação total do todo. Mas, por outro lado é a nossa cabeça e a nossa orelha, porque faz parte do nosso modo de ser (de ouvir, de ver) projectar essa grande cabeça e essa grande orelha – ou para o dizer com Leibniz a *pars totalis* (a totalidade contracta) apresenta a si mesma, à distância de si, isso de que é a contracção. Finalmente, é quase ocioso referir a ligação que há entre esta grande cabeça e esta grande orelha e a figura do «narrador onisciente», de que se falou anteriormente.

353 A este respeito, tome-se em consideração um aspecto que é complementar ao que aqui se diz e que tem que ver com o facto de, tal como M. Chastaing põe em evidência em *La philosophie de Virginia Woolf*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, 16, um qualquer fragmento da apresentação ter a capacidade de alterar ou «infectar» o próprio contexto em que se encontra: «Collez, d'une part, des affiches électorales sur le mur d'un château médiéval, et vous semblez transfigurer jusqu'aux fenêtres et aux tours de celui-ci! [...] Chaque fragment de réalité, d'autre part, paraît autorisé à donner des ordres aux fragments voisins et à ordonner les fragments obéissants par rapport à soi : le regard fixe d'un malade n'est pas un phénomène isolé, il oblige ciel, arbres et enfants à prendre physionomies terribles.» Ora, o que isto revela é que a «unidade» das coisas não se encontra nelas, mas antes na própria «conspiração» que elas estabelecem entre si; «conspiração» essa que depende, por sua vez, de um ponto de vista que, justamente, as relaciona. Aliás, o que é típico da «conspiração» é o facto de se reconhecer que ela existe, desconhecendo, no entanto, aquilo ou aquele que se encontra por «detrás» dela. Cf., por exemplo, *TL*, 67-68: «She turned the page; there were only a few lines more, so that she would finish the story, though it was past bed-time. It was getting late. The light in the garden told her that; and the whitening of the flowers and something grey in the leaves conspired together, to rouse in her a feeling of anxiety. What it was about she could not think at first». Há, entretanto, que observar que entre a versão leibniziana do σύμνοια πάντα atribuído aos Hipocráticos e o σύμνοια πάντα de que se fala na obra de Woolf há uma distância de monta. E isto fundamentalmente por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a *conspiratio* de que fala Leibniz passa pelo nexos orgânico entre as identidades das diferentes mónadas, ou seja por um nexos que tem que ver, por um lado, com o facto de todos os predicados estarem analiticamente compreendidos no sujeito (quer dizer, todos os predicados de uma mónada estarem analiticamente implicados na identidade dela e serem uma expressão dessa identidade) e, por outro lado, com o facto de os predicados de uma mónada (os predicados representacionais, etc.) concordarem com (e, nesse sentido, reflectirem) todos os outros (sc. os predicados de todas as outras). Numa palavra, a *conspiratio* de que fala Leibniz tem que ver com aquilo que o autor da *Monadologia* expressa no seu conceito de mundo. Ora, no caso de V. Woolf, há qualquer coisa como uma *conspiratio* e um σύμνοια πάντα, mas não tem absolutamente nada que ver com a ideia de implicação analítica. Em segundo lugar, a *conspiratio* universal referida por Leibniz diz respeito à relação entre as diferentes mónadas – é a *conspiratio* intermonádica, monadológica, no sentido estrito do termo. Ao passo que, no caso de Woolf é uma

da existência dessa mesma «unidade» em que tudo é fragmento do mesmo<sup>355</sup>, em que tudo se encontra unido a tudo, fazendo parte dessa «unidade»<sup>356</sup>, correspondesse a uma mera «constatação» de facto à qual permanecêssemos indiferentes. Mas, em virtude do fenómeno de não-indiferença que, tal como vimos anteriormente, caracteriza a nossa relação a tudo, não é isso que acontece.

The good man contemplated the idiot benignly. His faith had room, he indicated, for him too. He too, Mr. Streatfield appeared to be saying, is part of ourselves. But not a part we like to recognize, Mrs. Springett added silently, dropping her sixpence. (BA, 174)

Nós não somos indiferentes ao facto de fazermos todos partes de uma mesma «unidade» ou, como V. Woolf procura mostrar em *Between the Acts*, fazermos todos parte de uma mesma «peça». Pois, o fazer parte dessa «peça» implica (na relação que se tem com ela), ao mesmo tempo, uma «aceitação» ou não de «pertença» de si (ou do que quer que seja) a essa mesma «peça»; uma aceitação que resulta do próprio confronto, conflito, resistência, etc., da relação de si com tudo o mais.

O que está em causa em *Between the Acts* é, como se trata de ver agora, uma peculiar forma de consideração da «representação» dessa «peça» de que todos fazemos parte. Representação essa que implica o reconhecimento de um complexo emaranhado de outras representações que têm lugar nela e que, cada uma à sua maneira, me reflectem a mim mesmo e, com isso, me «multiplicam» e «fragmentam». Para considerarmos este problema, importa começar por analisar a forma como se encontra estruturada a própria obra.

A trama geral de *Between the Acts* consiste na realização de uma peça de teatro

---

*conspiratio* entre todas as mónadas que aparecem a uma mónada – que faz parte do todo que, no sentido referido, cada mónada é. Ou seja, no caso de V. Woolf a *conspiratio* é intra-monádica. É claro que, em correspondência ao facto que oportunamente referimos e que tem qualquer coisa de análogo à fita de Möbius, esta *conspiratio* ou esta σύμπνοια πάντα aparece como sendo muito mais do que intra-monádica – aparece como uma *conspiratio* das próprias coisas: de tudo.

354 Note-se, mais uma vez, como a metáfora da música é determinante para a compreensão desta «harmonia oculta» que «reúne» aquilo que se encontra separado, que é dissonante, etc. Cf. BA, 108 «Music wakes us. Music makes us see the hidden, join the broken». Cf. também *HD Waves*, I, 219 «The symphony then will be made of what is different in us coming together» e *ibi.*, p.226 «We have tried to accentuate the things that make us unlike each other. But it is a symphony. We are also alike». Também a voz humana funciona como elemento simbólico de «ligação» do «disperso», cf. BA, 135 «Over the tops of the bushes came stray voices, voices without bodies, symbolical voices they seemed to her, half hearing, seeing nothing, but still, over the bushes, feeling invisible threads connecting the bodiless voices».

355 Cf. BA, 173 «We act different parts; but are the same».

356 Cf. BA, 172 «we are members one of another. Each is part of the whole».



onde, como vimos anteriormente, se procura representar a História de Inglaterra. Assim, Miss La Trobe procura encenar uma peça onde os actores são, por um lado, «personagens» da própria «História» (i.e., fazem parte da História de Inglaterra) e, por outro lado, são «personagens» da «peça» que representa a História de Inglaterra (ou seja, os que representam são aqueles que, em parte, estão também a ser representados). Mas, na verdade, isto é apenas o início de uma estrutura muito mais complexa que V. Woolf procura pôr em evidência nesta obra e que tem que ver com o facto de a própria realidade consistir num complexo sistema de «peças» dentro de «peças»<sup>357</sup>, i.e., de representações que têm lugar «dentro» de outras representações – e que se implicam todas umas nas outras. De tal forma que, no final, acaba por perder-se a pista de «quem» está a representar e «quem» está a ser representado. E isto percebe-se, desde logo, pela forma como a própria obra termina: «Then the curtain rose. They spoke» (BA, 197). Ou seja, o final de *Between the Acts* sugere que, na verdade, a encenação da peça de teatro que teve lugar era já, ela própria, uma peça de teatro a que alguém, que não aparece na obra, poderia estar a assistir. Por sua vez, podemos também dizer que toda esta complexidade faz parte, precisamente, do ponto de vista do leitor que, em última instância, é aquele mesmo que assiste a esta representação<sup>358</sup>.

No entanto o ponto que aqui nos interessa não é identificar o elo final destas «peças» dentro de «peças». O que nos importa é antes o reconhecimento do facto de que todos fazemos parte dessa «peça» (da «grande peça»)<sup>359</sup> e, nesse sentido, como vimos anteriormente, cada um (encontrando-se «fechado» no seu acontecimento de lucidez) «representa-a» ou «reflecte-a» à sua maneira – à sua maneira «única». E é o modo como nos «reflectimos» nessa «peça» (no meio dela, com aquilo que há nela) – e, neste sentido, o modo como «reflectimos» os outros (sc. tudo o mais) e neles somos «reflectidos» – que está em causa. Pois é essa «reflexão» que nos permite compreender o modo como nos vemos a nós mesmos (no plano do significado) enquanto «fragmentos» de uma «unidade» ou «harmonia oculta».

Para dar a ver esta complexidade de relações em que as coisas se reflectem umas

---

357 A este respeito, tome-se em consideração a passagem anteriormente referida onde V. Woolf diz que todos nós fazemos parte da mesma obra de arte. O que está em causa em *Between the Acts* é mostrar que todos fazemos parte de uma mesma «peça», neste caso, uma peça de teatro.

358 E, ainda assim, não existe forma de garantir que o próprio leitor não seja ainda a «personagem» de uma peça mais vasta e assim indefinidamente – e de tal modo que, por outro lado, em correspondência ao que dissemos sobre a fita de Möbius, essa peça é o que é «representado» na(s) peça(s) mais pequena(s).

359 Ou, como se viu anteriormente, da «grande peça» que é ao mesmo tempo a «grande personagem» – a Vida.

nas outras (em que se atravessam e implicam umas nas outras), e onde se perde a pista de «que-é-que-reflecte-o-quê?», V. Woolf faz uso, precisamente, do «espelho»<sup>360</sup>. Em *Between the Acts*, a importância do espelho reside no facto de este aparecer quebrado, em cacos, fragmentado. Isso como que ilustra, por um lado, este «jogo de espelhos» em que as representações acerca do «mesmo» se «multiplicam» e reflectem confusamente umas nas/às outras – e, por outro lado, dá a ver também àquele que «representa» (àquele que reflecte) a imagem de si mesmo reflectida, «presa» a tudo o mais e «no meio» de tudo o mais<sup>361</sup>:

My dear, that's the cheval glass from the Rectory! And the mirror – that I lent her. My mother's. Cracked. What's the notion? Anything that's bright enough to reflect, presumably, ourselves?

Ourselves! Ourselves!

Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. Now old Bart . . . he was caught. Now Manresa. Here a nose . . . There a skirt . . . Then trousers only . . . Now perhaps a face. . . . Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume . . . And only, too, in parts. . . . That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair.

Mopping, mowing, whisking, frisking, the looking glasses darted, flashed, exposed. People in the back rows stood up to see the fun. Down they sat, caught themselves . . . What an awful show-up! Even for the old who, one might suppose, hadn't any longer any care about their faces. . . . And Lord! the jangle and the din! The very cows joined in. Walloping, tail lashing, the reticence of nature was undone, and the

---

360 Não nos importa aqui fazer uma análise pormenorizada da importância que o «espelho», enquanto elemento simbólico, desempenha na narrativa woolfiana. Contudo, importa focar que, tal como refere M. Kurtz, os espelhos (assim como as janelas) aparecem na narrativa woolfiana como elementos que nos revelam modos peculiares de percepção, Cf. Marilyn Kurtz, op.cit., p.12 «The mirrors and windows are intermediaries between the world of facts and the world of vision; they are at the gateway between the two realms». O uso dos espelhos é, portanto, recorrente na narrativa woolfiana. A título de exemplo das funções que este elemento desempenha na narrativa veja-se, *ibi.*, pp. 4-5 «Virginia Woolf goes even further; she uses mirrors in an extraordinary variety of ways as: metaphors (particularly for the modern world); framing devices; reflecting devices; objects of everyday reality; vehicles for mimesis; vehicles for perception; reflectors (projecting images ad infinitum); distancing devices; distorting devices; conveyors of concepts of doubles and multiples; probing devices; metaphysical symbols; psychological protective aids (to avoid direct confrontation); layers of reality to reveal hidden and partial truths; barriers or separations standing between two worlds or realities; settings for imagery landscapes; dwelling-places for primitive spirits and souls».

361 Neste sentido, o espelho funciona como um elemento que reúne em si, integra e revela (num mesmo plano) tudo aquilo que se encontra diferenciado, conferindo à imagem que reflecte uma espécie de «verdade eterna», cf. *SF, The Lady in the Looking-Glass*, 217 «There they lay [the letters] on the marble-topped table, all dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And then it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table. And, whether it was fancy or not, they seemed to have become not merely a handful of casual letters but to be tablets graven with eternal truth – if one could read them, one would know everything there was to be known about Isabella, yes, and about life, too».

## 12.2 Sobre a possibilidade de um desconfinamento de óptica

A partir do que ficou expresso, percebemos, mais uma vez, que o que está em causa de cada vez no *acesso* é a remissão para um «mais» – um «mais» de dimensões extraordinárias, um «mais» que é total. Todavia, percebemos também, dadas as limitações do próprio acesso, que esse «mais» tem sempre uma natureza «conjectural». Ou melhor, por um lado, esse «mais» está dado, impõe-se, constitui qualquer coisa como um facto absoluto: é o «mais» correspondente à própria forma como a mónada é uma *pars totalis* e está sempre já posta em contacto com isso tudo que a ultrapassa; por outro lado, trata-se precisamente de algo que a ultrapassa, que se recusa e se mantém inacessível – de tal modo que só se consegue «vê-lo» no modo da «conjectura». Neste sentido, o que importa agora averiguar é se existe ou não um ponto de vista que, por assim dizer, seja «mais alargado», que «veja efectivamente mais» e que, nesse sentido, nos possa conduzir, justamente, a «isso» para que estamos constitutivamente «atirados» por força de uma incontornável remissão (mais: de uma remissão que põe nisso, por assim dizer, o segredo do que nós próprios somos), mas que parece *vedado*, de tal forma que sempre de novo nos quedamos muito aquém dele.

O que desde logo se percebe é que, a existir um ponto de vista privilegiado, um ponto de vista que esteja na posse de esse «mais», esse ponto de vista será o do *narrador omnisciente*. Desde logo porque o narrador omnisciente não parece encontrar-se circunscrito às limitações espaço/temporais que caracterizam o ponto de vista humano. Assim, é a natureza do ponto de vista do narrador omnisciente que cumpre analisar agora.

Antes de mais, importa referir que a própria estrutura da narrativa woolfiana se encontra dependente da voz narrativa. Quer dizer, o narrador não é apenas uma voz que, por assim dizer, vinda do nada, relata uma série de acontecimentos. Não. O papel do narrador, na forma como ele próprio *accede* àquilo que narra, é determinante para compreender a estrutura da própria narrativa. De sorte que o «conteúdo» da narrativa

---

362 A este respeito cf. também, M. Kurtz, op.cit., p.23 «The author does not give her versions of characters but, instead, show them as they are reflected in each other's eyes and thoughts. There are reflections in the mind, in a shifting point of view, as well as reflections from external objects, and *actual* reflections in *real* mirrors».

ganha especial relevo pela «forma» como o narrador se posiciona dentro dela<sup>363</sup>.

*Jacob's Room* é considerada a primeira obra em que V. Woolf inaugura, por assim dizer, esta «preocupação» com a voz narrativa. Como tal, e tendo em conta o ponto que aqui nos interessa, importa ver quais são, por um lado, as características que marcam o narrador e, por outro lado, qual é o «fíto», por assim dizer, que orienta o próprio narrador. A este respeito, importa ter em consideração aquilo que E. Bishop diz na introdução aos *Holograph Draft* de *Jacob's Room*:

The book is, as readers have been quick to observe, concerned in part with questions of knowing, particularly with the difficulty of knowing another human being. In the published text these questions are tied to Jacob. [...] What distinguishes the published novel is the fact that it is not only an attempt to know Jacob, it is the narrator's own quest, an intimate relationship which we are privileged to share.<sup>364</sup>

Tal como refere Edward L. Bishop, o objectivo do narrador consiste em *aceder* a outro ser humano. A dificuldade está em saber quais são os «mecanismos» que lhe permitem um acesso privilegiado à vida das personagens a que procura aceder. Ora, a partir daqui, a pergunta que se faz é a seguinte: poderá, de facto, o narrador, dadas as características do seu acesso privilegiado (características que ainda temos de averiguar), aceder à vida de outro ser humano?

M. Chastaing refere que uma das características do acesso privilegiado do narrador consiste no facto de este ter o dom da ubiquidade, i.e., a possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo:

---

363 Cf. J. Hillis Miller, *Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead*, in Morris Beja (ed.), *Critical Essays on Virginia Woolf*, G. K. Hall, Boston, 1985, p.53 «The most important themes of a given novel are likely to lie not in anything which is explicitly affirmed, but in significances generated by the way in which the story is told». De resto, esta estreita relação entre a voz narrativa e o conteúdo da narrativa demonstra a preocupação constante de V. Woolf em criar e aplicar nas suas novelas um método que, por assim dizer, «espelhe» a própria experiência. Cf. David Daiches, op.cit., p.55 «After the experimentation represented by *Monday or Tuesday*, Virginia Woolf was ready to embark on a series of full length novels which would employ the new techniques she had mastered. She had now worked out a style that would enable her to embody in fiction her conception of the flux of experience, a style that was flexible, impressionistic, meditative». No entanto, importa vincar também que esta preocupação de V. Woolf com a «voz narrativa» tem um enquadramento histórico. Naturalmente, como diz Daiches, *ibidem*, «It would be a mistake, however, to regard her development as wholly unrelated to the ideas and techniques of other writers of the time». A leitura de outros escritores «modernistas» como J. Joyce ou M. Proust influenciaram determinantemente as técnicas narrativas de V. Woolf. A este respeito, veja-se, por exemplo, o que diz V. Woolf em *Diary*, vol.2, 187 «Again, I am on freer terms with my little world, & have the chance I think to expand it, only no money to buy clothes. I am horribly in debt for Joyce & Proust at this moment, & must sell books directly I get back to London».

364 Edward L. Bishop (ed.), *Virginia Woolf's Jacob's Room – The Holograph Draft*, pp.xviii-xix.

Il possède alors des qualités qui nous manquent : il a le don d'ubiquité, puisqu'il peut être en même temps sur une plage et dans une chambre de fille, il a le don de passer à travers les murs de cette chambre et celui d'être invisible pour son habitant<sup>365</sup>.

O narrador tem uma presença privilegiada no sentido em que, dada a sua ubiquidade, pode estar em vários «lugares» ao mesmo tempo, pode estar onde mais ninguém está, pode testemunhar aquilo que mais ninguém vê ou ouve, pode ir onde mais ninguém vai, etc. Ele é, se assim se pode dizer, uma espécie de «espião da humanidade» que assiste silenciosamente a tudo; movendo-se no meio das personagens sem que a sua presença seja notada. Assim, mesmo quando uma personagem se encontra «sozinha», ela está já a ser «violada» por esta presença não notada que, inclusivamente, narra a solidão da própria personagem. A este respeito, veja-se o que diz J. Miller acerca da presença do narrador em *Mrs Dalloway*:

Though the characters are not aware of this narrating presence, they are at every moment possessed and known, in a sense violated, by an invisible mind, a mind more powerful than their own. This mind registers with infinite delicacy their every thought and steals their every secret.<sup>366</sup>

Isto significa também que os lugares onde o narrador consegue ir não se limitam aos espaços físicos onde as personagens se encontram, da mesma forma que não se limitam ao momento temporal que, de cada vez, está a ter lugar. Quando se diz que o narrador se encontra no «meio» das personagens, está a fazer-se referência também ao facto de ele se mover no «espaço interior» da consciência das próprias personagens. O narrador é um «espião» que acede aos segredos mais profundos que têm lugar na consciência das personagens, de tal forma que alguém que «fale» consigo mesmo – e que «fale» consigo mesmo no silêncio do seu mais íntimo estar consigo – já está a ser ouvido por este narrador. Este testemunha os próprios conflitos internos das personagens, expondo ao leitor aquilo que o pudor da personagem, por vezes, não permite verbalizar:

She longed for her [her mother] to die. There she was – soft, decayed but everlasting, lying in the cleft of the pillows, an obstacle, a prevention, an impediment to all life. She tried to whip up some feeling of

---

365 M. Chastaing, op.cit., p.45.

366 J. Hillis Miller, op.cit., p.55.

affection, of pity. For instance, that summer, she told herself, at Sidmouth, when she called me up the garden steps... But the scene melted as she tried to look at it. There was the other scene of course – the man in the frock-coat with the flower in his button-hole. But she had sworn not to think of that till bedtime. (Y, 77)

Importa no entanto focar um ponto. Poderia acontecer que o narrador, dada a sua natureza intra-textual (movendo-se no meio das personagens mas não sendo nenhuma delas) fosse, ainda assim, alguém ou algo independente delas. Ora, aquilo que acontece é que, tal como diz J. Miller relativamente ao narrador de *Mrs Dalloway*, isso não acontece: «The cogito of the narrator of *Mrs Dalloway* is, “They thought, therefore I am.”»<sup>367</sup>. Ou seja, a existência do narrador, embora não esteja dependente de ninguém em particular, está dependente da existência de todos no geral, pois, em certo sentido, é indiferenciável deles. Como diz J. Miller, o narrador é uma espécie de «mente universal», presente em todas as diferenças e não se reduzindo a nenhuma delas:

One implication of this relation between the narrator’s mind and the characters’ minds is that, though for the most part the characters do not know it, the universal mind is part of their own minds, or rather their minds are part of it. If one descends deeply enough into any individual mind one reaches ultimately the general mind, that is, the mind of the narrator. On the surface the relation between narrator and individual goes only one way. As in the case of those windows which may be seen through in a single direction, the character is transparent to the narrator, but the narrator is opaque to the character. In the depths of each individual mind, this one-way relationship becomes reciprocal. In the end it is no longer a relationship, but a union, an identity. Deep down the general mind and the individual mind become one. Both are on the same side of the glass, and the glass vanishes.<sup>368</sup>

Mas tudo isto ainda é muito insuficiente e, na verdade, deixa escapar o fundamental da forma como o problema do narrador onisciente se põe na obra de V. Woolf<sup>369</sup>. Vendo bem, o que se acaba de focar é de certo modo até o que não é mais característico das obras de V. Woolf – e o que é mais característico destas passa, precisamente, por distanciamento em relação a essa figura do narrador onisciente ou

---

367 J. Miller, op.cit., p.56. Cf. também *ibidem*, «In *Mrs Dalloway* nothing exists for the narrator which does not first exist in the mind of one of the characters, whether it be a thought or a thing». Por outro lado, isto significa também que o narrador não tem um Eu. Veja-se, Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p.12 «The narrator is an eye that is not an “I”, and in fact refuses the use of “I” that is customary in the code of representation».

368 J. Miller, op.cit., p.56.

369 Quer dizer também: tudo isto ainda deixa escapar o fundamental da relação que há entre o narrador onisciente e as estruturas da própria vida, sc. da identidade de que aqui tentamos seguir a pista.

por importantes elementos de qualificação ou modificação dela. Vejamos agora mais precisamente como. A respeito do narrador onisciente ou da «mente universal» há, de resto, que fazer ainda várias importantes observações.

Em primeiro lugar, a questão do narrador onisciente (quer dizer, antes do mais, como já por diversas vezes se observou, a questão de um narrador que ultrapasse as limitações que habitualmente nos afectam no acesso a outrem, no acesso ao que se passa fora do nosso alcance, etc.) não é pura e simplesmente uma questão literária, relativa à forma dos romances ou das novelas, dos contos, etc. É uma questão *da própria estrutura da experiência* ou *da própria vida*, cuja relação com aquilo que lhe aparece e com a *fuga* daquilo que lhe aparece faz projectar como que o *positivo* das nossas próprias limitações – o *positivo* de que as nossas limitações são o *negativo*: o acesso que vai onde a nossa perspectiva não chega, etc. Nesse sentido, o ponto de vista do narrador a que nada escapa (ou a que não escapa aquilo que costuma escapar-nos) tem raízes na própria estrutura da vida e constitui como que a encenação literária de um «ideal» ou de uma figura que, *modo defectivo*, inere sempre já de alguma forma ao modo-de-ver de cada um de nós<sup>370</sup>. Tentemos ver um pouco mais em pormenor o que está em causa nesta «encenação» que se acabou de referir.

O facto de falarmos de um narrador onisciente poderia levar a supor que estamos perante um ponto de vista completamente diferente daquele que caracteriza o olhar humano. Mas não é isto que se passa – nem na obra de V. Woolf nem em qualquer outra. Quer dizer, o desconfinamento de óptica do narrador, que lhe permite um acesso a todos esses «lugares» onde nenhum de nós em regra consegue ir, não lhe permite aceder a nada que não seja já compreensível para um ponto de vista humano. Ou seja, sendo o narrador uma criação do ponto de vista humano, mesmo que as suas «capacidades» sejam mais «alargadas» ou mais «abrangentes», não deixa todavia de estar condicionado pela forma que caracteriza o próprio ponto de vista humano. M. Chastaing tem toda a razão quando acentua este aspecto: «Parce que toutefois le romancier appartient à l'espèce humaine, il ne peut manifester une science qui n'appartient pas à cette dernière»<sup>371</sup>. Por outras palavras, o *desconfinamento de óptica do narrador* não deixa de

---

370 Também se pode dizer que a figura do narrador onisciente (a do narrador que, de todo o modo, sabe mais do que aquilo que costumamos conseguir saber) corresponde à projecção de um ponto de vista que tem as *respostas* para perguntas que o acesso de que dispomos – relacionando-se assim com algo que fica para lá dos seus próprios limites – está em condições de fazer.

371 M. Chastaing, op.cit., p.45.

estar, ainda assim, marcado pelo carácter amblíope que caracteriza o *ponto de vista humano*. Assim, apesar de o narrador se encontrar na posse de um «mais», isso que ele tem em excesso sobre o que habitualmente temos não é de natureza diferente daquilo que se encontra sempre já presente na «forma» do nosso acesso normal (do acesso que cada um de nós tem). Quer dizer, apesar de o narrador poder assistir aos segredos mais íntimos das personagens – de as poder acompanhar até «lugares» onde mais ninguém vai (sejam eles interiores ou exteriores) –, a apresentação que tem desses mesmos segredos é uma apresentação que se encontra condicionada pela forma do próprio acesso, i.e., *um acesso condicionado por uma perspectiva*<sup>372</sup>. Em suma, a posição privilegiada do acesso que o narrador tem – por mais abrangente, alargada, descentrada, intrusiva, etc., que possa ser – não invalida, no essencial, que mantenha a «forma» do próprio acesso humano – condicionada, finita, amblíope, etc. Ou seja, o narrador onisciente não tem a forma de um ponto de vista total e radicalmente diferente do nosso. Tem antes a forma do nosso ponto de vista transformado por uma amplitude variável de expansão ou desconfinamento.

Mas ainda não é este o ponto decisivo. O aspecto decisivo tem antes que ver com a forma como na obra de V. Woolf, ao mesmo tempo que se faz entrar em cena a figura do narrador onisciente, se incluem também a acompanhá-la elementos de *distanciação* – se assim se pode dizer, qualquer coisa como índices de finitude e de *fracasso do narrador onisciente*, elementos que põem em causa o seu estatuto, etc. É assim, por exemplo, no que diz respeito à clara indicação «especulativa» e indecisa do próprio narrador<sup>373</sup>. *Jacob's Room*, por exemplo, é uma obra que se encontra pontuada por uma série de índices restritivos e marcadores de indeterminação que vincam, justamente, a posição indecisa em que o narrador se encontra relativamente ao acompanhamento que faz das personagens. Isto significa que o narrador é expressamente apresentado como limitado. Deste modo, podemos dizer que o ponto de vista narrativo é ele próprio sujeito a reticências:

---

372 Note-se que, dada a ubiquidade do narrador, este pode ter como que múltiplas perspectivas em simultâneo. Todavia, aquilo que se está aqui a dizer é que cada uma dessas múltiplas perspectivas se encontra como que «fechada» em si mesma e, neste sentido, mantém a forma de um acesso em perspectiva.

373 Note-se, aliás, que se a existência do narrador, tal como diz J. Miller, se encontra dependente da mente das personagens, cf. op.cit., p.55 «The narrator's mind is dependent on the character's minds. It could not exist without them». Isso significa, desde logo, que também ele se encontra, em parte, condicionado pela finitude de apresentação das próprias personagens, pelo modo como elas «vêem» as coisas.



'She's dropped her glove,' said Florinda.

Jacob pressing forward, gave it her.

Effusively she thanked him; retraced her steps; dropped her glove again. But why? For whom?

Meanwhile, where had the other woman got to? And the man?

The street lamps do not carry far enough to tell us. (*JR*, 109)

Ora, o que está em causa nesta imagem dos «candeeiros de rua» e no facto de estes só iluminarem uma parte das coisas é a sugestão de que o narrador está limitado como que a «clareiras», que podem possuir uma amplitude maior ou menor mas que, de todo o modo, têm o seu «de-fora». Vendo bem, uma das características predominantes da construção da narrativa em V. Woolf é o facto de apresentar qualquer coisa como um conjunto de clareiras, em salto de umas para as outras (quer dizer, separadas por extensos intervalos onde a luz da narração não chega). São precisamente como os círculos de candeeiros *distantes* numa rua mal iluminada. Nesse sentido, se os compararmos com outros textos ficcionais, a obra ficcional de Woolf, em vez de configurar um acréscimo da eficácia do narrador, desenha, pelo contrário, qualquer coisa como uma contracção das suas capacidades – que são claramente «denunciadas» como finitas.

É este ponto que cabe investigar agora. Não podemos seguir em pormenor todos os aspectos, mas é indispensável fixar, num bosquejo rápido, pelo menos os mais importantes. Como acabámos de referir, chama a atenção que um dos traços mais constantes dos textos ficcionais de Woolf é: a) o facto de acentuar o distanciamento em relação ao modelo do narrador onisciente (ou, de todo o modo, em relação ao narrador que sabe mais); b) a insistência nas limitações do narrador; c) a denúncia do carácter ilusório do narrador onisciente (com acesso directo ao ponto de vista alheio, etc.), como se acha, por exemplo, em *An Unwritten Novel*; d) o sistemático recurso a um narrador em posição «oblíqua» – o narrador na posse do «quase», que está separado do que passa por uma qualquer forma de porta fechada, que só vê o «quarto» onde a vida se passa, mas não consegue acesso directo à própria vida (tem o ouvido colado à porta da vida – de outrem), como em *Jacob's Room*, etc.<sup>374</sup>

---

374 Praticamente do princípio ao fim, *Jacob's Room* está construído precisamente deste modo, como uma teia de pontos de vista sobre Jacob (e ao mesmo tempo de pontos de vista que se olham uns nos outros) que estão perto, quase testemunham, quase chegam a Jacob (e uns aos outros) mas estão, ainda assim,

Mas – perguntar-se-á – porquê tudo isto: porquê este propositado e insistente distanciamento em relação ao narrador onisciente, qual o seu sentido?

Ora, a resposta decorre de tudo o que dissemos e de alguns aspectos que agora importa considerar um pouco melhor. O habitual recurso a um narrador onisciente como qualquer coisa de «natural», que faz parte do paradigma do texto ficcional, etc., «*tapa*» o *fechamento monádico*, escamoteia a fuga daquilo que de facto nos foge, cria a ilusão de acesso que não temos, confere àquilo que é apenas «conjectural» um carácter aparentemente *muito mais que «conjectural»*<sup>375</sup>. Por outras palavras, o narrador onisciente desvia disso mesmo que a encenação (a construção ficcional dele) produz a impressão de já pôr à mostra: a alteridade do outro, o que se passa com outrem, o que são os «rios» das outras vidas a correrem. Nesse sentido, a figura do *narrador que acede*, do narrador *eficaz* – quer dizer, do *acesso eficaz*, que consegue assistir ao que quer que seja – esconde a forma da própria vida, esconde como ela tem a forma de um sistema de *compartimentos estanques* (cada um com o carácter de uma *pars totalis*), como celas na verdade *inteiramente vedadas umas às outras*<sup>376</sup>, etc.

O que acabámos de dizer implica, aliás, uma correcção ao que afirmámos um pouco atrás, quando vincámos que o narrador onisciente é como que o «positivo» das limitações sentidas no acesso habitual. Vendo bem, isso é verdade – mas não toda a verdade. Pois uma grande parte da forma como vivemos, por exemplo, a presença de outrem, já está marcada pela montagem de um espectador/narrador que reconstitui a perspectiva alheia, como se a ela assistisse, e que, por isso mesmo, fica muito longe de reconhecer a compartimentação que agora mesmo referimos<sup>377</sup>. Quer dizer, o narrador onisciente (ou, de todo o modo, muito «sabedor») dos textos ficcionais desenvolve e extrema um processo ou uma linha de constituição conjectural de perspectiva que já está iniciada na própria experiência comum. De sorte que a desmontagem sistemática

---

retidos por um último e decisivo impedimento ou obstáculo, em virtude do qual aquilo que se tem são ainda apenas *indícios* (o quarto e não a própria vida ou a própria personagem) de algo central que nunca se alcança. *Jacob's Room* encena este ver/não-ver de toda uma vida e constitui, de certo modo, um texto ficcional em *sistemática negação do narrador onisciente*, como que nos antípodas daquilo que a este último corresponde.

375 Como observámos, é o que se mostra, por exemplo, em *An Unwritten Novel*.

376 N.b., vedadas no sentido de não darem umas para as outras, de estarem separadas umas das outras – não no sentido de não terem notícia umas das outras e de cada uma se saber no labirinto desconhecido e inexplorável delas todas.

377 Muito longe de perceber como o outro pode ser, e na verdade é, muito diferente desse *seu* outro; ou seja, fica muito longe de reconhecer como o outro que cada um de nós tem como personagem da sua própria «peça de teatro» está, por assim dizer, a anos luz da outra-peça-de-teatro em que cada um de nós é uma personagem.

promovida nos textos de V. Woolf em relação ao narrador onisciente não é só uma «desmontagem» da estrutura dos textos ficcionais e das ilusões que alimentam (sc. dos efeitos de distorção e escondimento que provocam), mas também uma «desmontagem» das ilusões e dos efeitos de distorção e escondimento que já afectam a própria perspectiva habitual, na sua ilusão de acesso àquilo que lhe escapa.

Mas isto, por sua vez, ainda não é tudo – e, de certo modo até deixa escapar o essencial. Pois, ao atacar o espectador onisciente, o que está em causa para V. Woolf não é apenas repor a estrutura do acesso perceptivo, chamar a atenção para o seu carácter compartimentado, fechado, monádico, etc. Não. Está em causa também – e podemos dizer que está em causa *sobretudo* – a já referida rejeição do modelo do acesso a factos e a chamada de atenção para a importância dos significados – do reino dos significados – e do papel que estes desempenham na forma da nossa vida, etc. Nesse sentido, a crítica à figura e à prática ficcional do narrador onisciente é a crítica da fixação dos factos como fixação da vida e expressa a tese de Woolf segundo a qual os factos são apenas uma parte da vida e o saber de todos os factos (no limite, o saber absolutamente *omnisciente* dos factos) não sabe, ainda assim, a vida – da mesma forma que o escrever todos os factos também não escreve a vida<sup>378</sup>.

Acontece, no entanto, que também isto ainda não é tudo. Pois, vendo bem, quando V. Woolf insistentemente nega o narrador onisciente e põe no seu lugar o narrador fechado na compartimentação e na *pars totalis* (um narrador que fala daquilo que à primeira vista não pareceria ter nada de inacessível e vinca que isso, na verdade se *recusa*, se *mantém em fuga* e está vedado), esta mesma marcação de recusa e transcendência disso para que o narrador aponta acaba por criar uma *tensão para isso que assim se mantém fora do alcance*. Por outras palavras, é a própria negação do narrador onisciente, a própria negação da sua eficácia (a própria negação deste paradigma da ficção, tão natural que já não se dá por ele) que confere ao narrador onisciente uma presença ainda mais forte e acentuada do que no funcionamento «normal» do paradigma ficcional. Na obra de Woolf o narrador onisciente é um ponto de vista *que falta*, que se *sente a faltar* – a perspectiva em fuga e em cuja fuga se *esconde* aquilo de que de cada vez se trata, esta e aquela personagem este e aquele momento da vida e, na verdade, justamente a(s) vida(s) toda(s). Em vez de acontecer

---

378 Este ponto será ainda um pouco mais desenvolvido por ocasião da análise do problema da *biografia*.

que se está pura e simplesmente lá, na óptica do narrador onisciente, na ficção de V. Woolf o que se impõe um pouco por toda a parte é *o vestígio da ausência* do narrador onisciente, como alguém que partiu e cujo não estar, cuja falta, se inscreve em tudo e em tudo põe uma remissão para o ausente. Em suma, o narrador onisciente (ou, de todo o modo, o narrador que alcança aquilo que em regra geral nos está vedado) que à primeira vista pode parecer apenas negado, é, pelo contrário, uma personagem central da ficção de V. Woolf. E isto de tal modo que isso não constitui apenas uma particularidade da própria ficção enquanto tal, mas antes um traço da própria vida para que a ficção chama a atenção – ou melhor, que a ficção de V. Woolf procura dar a experimentar de forma aguda, mais vincada. É a própria vida que tende para um narrador onisciente que não somos e não temos. É a própria vida que tem a forma desta falta do narrador onisciente (ou mais ciente) que não há.

Todavia, também isto ainda não é tudo. No que acabámos de escrever não terá deixado de chamar a atenção o facto de, ao mencionarmos o narrador onisciente, haver como que uma oscilação entre um narrador onisciente no sentido mais próprio e estrito do termo e um narrador de ângulo alargado, sim, mas não propriamente onisciente. De resto, mesmo quando se falou de um narrador onisciente no sentido mais estrito do termo, a noção parece ser relativa *a um determinado campo da realidade*, mais ou menos restrito – a um dado conjunto de personagens e de vidas, num determinado período de tempo. Trata-se, portanto, de qualquer coisa como uma onisciência *relativa* – não de uma onisciência absoluta (ou seja, de uma onisciência – agora sim – no sentido mais próprio e estrito do termo). Mas, sendo assim, este é um ponto em que aquilo para que V. Woolf aponta vai numa direcção que pode surpreender quem só atentar na crítica ao espectador onisciente e não perceber o seu sentido e as suas implicações. Pois o que é característico da obra de V. Woolf é o facto de o narrador/espectador onisciente cuja ausência é vincada nesta obra – e de tal modo que essa marcação de ausência corresponde à sua apresentação como algo *que faz falta*, a cuja falta não se é indiferente, etc. – não é um narrador/espectador onisciente circunscrito, mas antes um narrador/espectador onisciente no *sentido mais estrito* e pleno do termo; quer dizer um narrador/espectador *total*, um espectador/narrador da vida *no seu todo*.

Mas, – perguntar-se-á – será mesmo assim? Não é verdade que na ficção de V.

Woolf, como em qualquer outra, o que está em causa são estas e aquelas personagens, estes e aqueles lugares, neste e naquele tempo – e não as personagens todas, em todos os lugares e em todos os tempos? E, se é assim, não significa isto que, seja qual for o papel do narrador onisciente, de todo o modo a onisciência (ou o ponto de vista alargado) que está em causa na ficção de Woolf é uma onisciência (ou um ponto de vista alargado) em relação a algo determinado, circunscrito – e a não mais do que isso? Para responder a esta objecção é preciso considerar já um ponto que é, entre todos, decisivo para se compreender a particularidade da ficção de Woolf. Esse ponto é o seguinte. É verdade que os escritos ficcionais de Woolf têm certas personagens, dizem respeito a certos tempos e lugares, a um determinado conjunto de eventos, etc. Mas, por outro lado, acontece que essas personagens, esses lugares e tempos, esses acontecimentos determinados (que são estes e não aqueles, com estas e aquelas características e não outras) *não estão nunca só por si* – remetem sempre para lá de si, têm sempre um carácter *emblemático* e *simbólico*. Não podemos analisar isto de forma circunstanciada. Mas é indispensável ver pelo menos o fundamental.

E o fundamental pode ser fixado se dissermos que toda a narrativa woolfiana se move, do princípio ao fim, no registo próprio dos *moments of being* ou dos *moments of vision*. À primeira vista isto pode parecer estranho, sobretudo se for entendido como se significasse que a narrativa de Woolf só descreve as personagens a viverem *moments of being* ou *moments of vision*. De facto, é em grande parte assim – quer dizer, o que é descrito é precisamente isso. Mas o mais importante é que, mesmo quando ou onde não é assim, a própria perspectiva em que é descrito aquilo de que de cada vez se trata é uma perspectiva de *moments of being* ou de *moments of vision*. E é precisamente o modo da própria descrição em regime de *moments of being* ou de *moments of vision*, quer dizer é o *moment of being* ou o *moment of vision* na própria narração que faz, se assim se pode dizer, a diferença. Com efeito, se V. Woolf se limitasse a descrever o facto de uma personagem ter um *moment of being* ou *moment of vision*, e esse facto fosse descrito na forma da descrição dos factos e o *moment of being* descrito não fosse *reduplicado* na própria narração (e, por essa via, na óptica do leitor), então, em última análise o que se teria seria uma forma de ficção como aquela que Woolf critica em Bennett<sup>379</sup>, etc. Mas o que de facto acontece é algo muito diferente. O que acontece é

---

379 Ver infra, §14.1.

que, do princípio ao fim, a ficção de Woolf está marcada por uma saída do *nondescript cotton wool*: (pelo facto de o ponto de vista da própria narração – e, com ele, se a narração resulta, o ponto de vista do leitor – *sair do nondescript cotton wool* e ver o que vê, assistir ao que assiste etc., na forma própria dos *moments of being* ou *moments of vision*. De sorte que não é exagerado dizer que tudo, do princípio ao fim, pertence ao reino dos *momentos de ser* e dos *momentos de visão* – ao reino do «ser» e da «visão».

Ora, é neste sentido – no sentido que, como vimos, é próprio dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão* – que tanto as personagens, quanto os tempos e lugares, os acontecimentos, etc., remetem muito para lá de si, são emblemáticos e simbólicos. Vimos que é isso que é característico dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão*. E, por outro lado, vimos também que é igualmente característico desses momentos terem sempre como «pavio» um objecto concreto, de tal modo que essa fixação em algo de definido e circunscrito de modo nenhum impede um *moment of being* de ter que ver com uma totalidade muito para lá do objecto em causa, totalidade para que este remete e que aparece no próprio aparecer desse objecto. De sorte que o *momento de ser* está centrado num objecto e ao mesmo tempo o estar centrado-num-objecto significa ir muito para lá dele, a uma *totalidade*, entrar na relação centrípeta (e não centrífuga) com uma totalidade, etc. Além disso, vimos também que a totalidade em causa no *momento de ser* ou no *momento de visão* pode ser uma totalidade *regional* (a totalidade de um determinado aspecto ou de um determinado ângulo de vida), mas que, por outro lado, isso não impede que o que está em causa nessa totalidade regional não seja apenas a própria totalidade em causa, mas sim essa totalidade como traço da própria vida (da grande personagem total, correspondente àquilo a que a certa altura chamámos «o espinosismo afectivo»). Pois bem, é precisamente isto – tudo isto – que conduz também a ficção de Woolf. Cada personagem, cada lugar, cada tempo, cada acontecimento, etc. não é *só si mesmo* – não se reduz ao seu próprio âmbito como, de certo modo (mas apenas de certo modo) pode acontecer na experiência dos factos. Tudo o que é apresentado «atira» para lá de si, na forma da «exemplaridade» própria dos *moments of being*. E isso inclui também, como componente decisiva, a referida *transitividade* em relação à vida no seu todo – aquilo a que V. Woolf chama «life itself».

O que nos leva, finalmente, a um último ponto que é imprescindível ter em atenção, para não perder a pista do «narrador onisciente», tal como está em jogo na

obra de V. Woolf. Esse ponto tem que ver com a diferença entre *factos* e *significado*, experiência dos *factos* e experiência do *significado*, relação com os *factos* e relação com o *significado*. Quando se fala de um narrador onisciente (e em qualquer coisa como um narrador onisciente no sentido estrito e próprio – quer dizer, num narrador mesmo *omnisciente, total*), tendemos a entender a expressão como se significasse uma consciência dos factos. Mas na verdade, a totalidade que está em causa na ficção de V. Woolf – o correlato da referida onisciência (da onisciência que a obra de Woolf ao mesmo tempo mostra que não há e faz sentir como algo em falta) não é a totalidade dos factos, mas sim a *totalidade dos significados* (uma totalidade em que os factos só têm relevância enquanto portadores de significados). Este é que é, por assim dizer, o ponto de fuga dos textos ficcionais (e na verdade de uma grande parte dos demais textos de V. Woolf). Mais: este é o ponto de fuga dos seus textos ficcionais e de muitos outros porque, segundo Woolf, é sempre já também o ponto de fuga do nosso próprio olhar, o ponto de fuga da própria experiência humana ou da própria vida que está dirigida à visão total do significado – ou é, no sentido referido, um puzzle do significado do puzzle dessa visão<sup>380</sup>.

Este ponto é decisivo. Os factos têm o seu peso e a totalidade dos factos não será também totalmente irrelevante. Mas os factos, só por si, não têm relevância, os factos só têm relevância na medida em que sejam portadores de significado – ou melhor, na medida em que têm influência sobre o significado, mudam o significado, que é o que fundamentalmente importa (aquilo que importa na ficção de V. Woolf e, segundo ela, aquilo que importa na própria vida).

Mas que é que quer dizer «*significado total*»? Quer dizer, por um lado, o

---

380 Se se perguntar qual a relação entre esta totalidade do significado e a totalidade dos factos, o que há a dizer é, no fundamental, o seguinte. Antes do mais, como resulta do exposto, têm naturezas muito diversas e a tensão dirigida a uma e a tensão dirigida à outra delas (sc. a procura de resolução do puzzle de cada uma delas) vão em direcções diferentes. Mas, sendo assim, isso não significa que a totalidade dos factos e a totalidade do significado não tenham nada que ver uma com a outra. Os factos são factores de significado, têm relevância em matéria de significado – de tal modo que a totalidade dos significados tem sempre um carácter referido à totalidade dos factos. Mas, sendo assim, isso não significa que a totalidade do significado (ou melhor, uma onisciência relativa ao significado) só se possa constituir sobre a base de uma onisciência relativa aos factos (a admitir que algo dessa índole seja possível). Pois a onisciência relativa ao significado pode, por exemplo, estar constituída de tal modo que uma parte significativa dos factos não tem repercussões de peso na esfera dos significados, não muda nada em matéria de significado, etc. Por outro lado, sendo assim, um ponto de afinidade entre as duas totalidades aqui em causa diz respeito à circunstância de, nos dois casos, a estrutura do acesso em que nos temos impedir o contacto directo com a própria totalidade – que só pode ser constituída por projecção, por *ἐμπειρία*, e está sempre sujeita à possibilidade da entrada em cena de novos elementos que obriguem a corrigir a projecção e os traços com que está fixada a totalidade.

*significado* de tudo, no sentido daquele significado que é o que fundamentalmente importa (não o significado pragmático, mas aquele que é relativo a «life itself»). E, por outro lado, quer dizer isso «uma vez tudo somado». Ou seja, quer dizer aquele significado que integra todos os elementos – o significado de todos os significados, que todos eles compõem entre si. O significado total é, portanto, a *última palavra* sobre a vida – sobre o que ela é, sobre o que se passa nela, etc. É o significado da vida já fixado em *toda a sua amplitude*, com *todos os seus traços*, já *sem escapar*, já *sem poder ser significativamente alterado*. Em suma, trata-se do rosto da grande personagem (da *pars totalis* – já sem nada de importante que ainda escape). O que, por sua vez, quer dizer que se trata ao mesmo tempo do rosto daquilo de que a *pars totalis* é *pars*: o rosto da vida.

Mas, posto isto, voltemos ao problema que estamos a considerar e que tem que ver com a forma como toda a experiência – não só a experiência no sentido dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão*, mas também a experiência na própria esfera daquilo que V. Woolf chama o *nondescript cotton wool* – tem sempre de algum modo o carácter de qualquer coisa como um *puzzle do significado*.

Viu-se oportunamente que, na descrição de V. Woolf, a travessia dos factos no quotidiano do *nondescript cotton wool* não corresponde apenas a uma travessia dos factos (como se equivallesse a um grau zero de relação com o significado), antes corresponde também a um contínuo bombardeamento de significados que impressionam qualquer coisa como uma placa sensível. Mas, por outro lado, chamou-se a atenção para o facto de essa «placa sensível» não se situar, por assim dizer à *superfície*, mas sim em qualquer coisa como uma profundidade da experiência – de tal modo que o registo ou o depósito resultante desse bombardeamento tem, por assim dizer, um carácter subterrâneo. Acontece entretanto, que essa descrição – com tudo o que tem de adequado – pode, ainda assim, induzir em erro e desviar daquilo para que V. Woolf propriamente aponta. Pois presta-se a sugerir que, no curso habitual do *nondescript cotton wool*, a relação com o significado é *apenas subterrânea*. Por outras palavras, o que oportunamente se indicou a este respeito pode induzir no erro de supor que, segundo V. Woolf, no curso habitual do *nondescript cotton wool*, a superfície da experiência é apenas um lugar de passagem para o bombardeamento dos significados. De facto, aquilo para que V. Woolf aponta é precisamente o contrário. O próprio facto de se falar de um



bombardeamento de significados e do facto de estar permanentemente constituída qualquer coisa como uma chapa impressionável pelos significados já diz muito. Pois indica que a própria superfície da experiência está permanentemente atravessada por uma relação com os significados, não é inteiramente estranha a essa relação. Para perceber bem isto, importa ter em atenção sobretudo dois aspectos.

Em primeiro lugar, é preciso não esquecer de que é que se trata quando, neste contexto, se fala de significados e de um contínuo bombardeamento de significados. Como vimos, os significados têm que ver com uma relação com a própria totalidade da vida, no sentido oportunamente referido, e não se podem constituir senão num meio onde essa relação está estabelecida. Quer dizer, não se trata de qualidades sensíveis, a respeito das quais se pode supor que vêm *θύραθεν*, com uma determinação que é dada precisamente por elas mesmas. Não. Os significados têm que ver com aquilo que se encontra e, nesse sentido, com algo que vem. Mas não se constituem só por isso nem podem ter lugar onde não haja justamente a tensão de procura do «rosto da vida», a óptica da avaliação da «grande personagem» (de determinação da «substância» do «espinosismo afectivo») de que se falou. Para o dizer nos termos da descrição que ainda há pouco fizemos, só onde os fragmentos são percebidos como fragmentos de um puzzle, só onde a vida tem a forma de um puzzle – do puzzle de si mesma – pode ter lugar qualquer coisa com a natureza do significado e do bombardeamento de significados referido por V. Woolf. Em suma, só pode ser bombardeado o que está disposto a esse bombardeamento – e aquilo que constitui a impressionabilidade da «placa sensível» descrita por V. Woolf é o facto de estar sempre constituída, na forma que tentámos fixar, uma relação com a totalidade da vida.

Mas em segundo lugar, para se entender como é que esta mesma relação com a totalidade da vida pode estar presente na própria «superfície» da experiência, não lhe ser inteiramente alheia e, ao mesmo tempo, ser algo que pertence à profundidade, algo subterrâneo e, nesse sentido, ausente (tão subterrâneo e tão ausente que a maior parte das vezes a superfície da experiência tem o carácter daquilo que V. Woolf chama o *nondescript cotton wool*), é preciso compreender melhor as relações entre a profundidade e a superfície, tal como estão em causa nos fenómenos para que V. Woolf aponta.

As noções de profundidade e superfície, estão ligadas a uma tradição que

remonta ao conceito antigo da σύγχυσις e do συγκεχυμένον tal como já se encontram em Platão e Aristóteles<sup>381</sup>. Trata-se da tradição de desenvolvimento da noção de confusão, que tem um dos seus pontos altos na análise de Leibniz, na sua escala ideias obscuras/ideias claras mas não distintas/ideias distintas mas não adequadas/ideias adequadas mas não intuitivas (quer dizer, simbólicas ou cegas)/ideias intuitivas – uma tradição que vem a culminar em noções como a de *fundus animi* ou a de «Bathos der Erfahrung», em Kant<sup>382</sup>. Toda essa tradição sublinha que a clareira plenamente iluminada da consciência é apenas uma pequena parte no «mapa» das nossas representações – um «mapa» que, diz Kant, na sua maior parte não está iluminado<sup>383</sup>. Mas há que ter presente um ponto que aqui é decisivo. A menção de todo esse «mundo» de representações não distintas pode deixar pensar que estes dois domínios coexistem sim, que aquilo que nós somos não se esgota num, antes se espraia também pelo outro (e que a multiplicidade das nossas representações tem como que o carácter de um «iceberg»); mas tudo isto de tal modo que se trata, ainda assim, de domínios no fundamental *separados*. Ora, aquilo para que V. Woolf aponta – e aquilo que uma parte da referida tradição de análise do fenómeno da confusão também põe em evidência – é que não é de modo nenhum assim.

Podemos exprimir o essencial do que é preciso ter presente aqui por meio de uma formulação de Kant. Num passo da *Anthropologie Friedländer* – Kant referindo-se às representações obscuras que constituem a «profundidade da experiência», diz que «Die dunklen Vorstellungen enthalten die geheimen Feder von dem was im Lichte geschiehet»<sup>384</sup> (as molas secretas daquilo que se passa no aberto). Não cabe aqui analisar as concepções de Kant que se expressam nestes enunciados<sup>385</sup>. Mas convém ter noção do fundamental. O que Kant vinca, ao falar das representações de profundidade como mola secreta daquilo que aparece à superfície é que, sem darem por isso, as representações conscientes estão elas mesmas afectadas por representações obscuras, constituídas por elas, etc. Tudo se passa como se as representações conscientes (aquilo a que, no referido passo, Kant chama o aberto – como que a clareira do aberto) fossem a

381 Veja-se em especial *Física*, I, 1.

382 Carvalho, M. J., «*Profundidade da Experiência*» (Kant) in AAVV, Razão e Liberdade. Homenagem a M. G. C. Ferreira, CFUL, Lisboa, 2009, 1113-1151.

383 Vejam-se os passos indicados por Carvalho, M. J., op. cit., 118ss.

384 Cf. Kant, I., *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 4: Kant's Vorlesungen, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 25: Vorlesungen über Anthropologie, bearb. von R. Brandt und W. Stark, de Gruyter, Berlin, 1997, 479.

385 Cf. Carvalho, M. J., op.cit.

resultante de um sistema de forças constituído pelas representações do *fundus animi* (as representações da profundidade). De tal modo que estas últimas não são subterrâneas no sentido de algo que pura e simplesmente fica «mais abaixo», sem interferir: são subterrâneas no sentido de algo que silenciosamente «corre» nas próprias representações de superfície, tão discreto como a circulação de sangue no corpo, mas tão decisivo e tão omnipresente quanto ela.

Toca-se aqui o ponto decisivo. O «mundo» dos significados – a tensão que lhe corresponde – não é alheio ao *nondescript cotton wool*. É apenas silencioso, subterrâneo<sup>386</sup>, nele.

Por outras palavras, a «circulação dos significados» percorre o próprio *nondescript cotton wool*. E percorre-o de tal modo que o próprio curso da experiência, tal como ocorre no registo do *nondescript cotton wool*, está plasmado por isso. Para o dizer com Kant, a experiência dos factos no regime do *nondescript cotton wool*, além de todas as «molas secretas» que também tem no próprio âmbito da representação dos factos (e que Kant tenta justamente analisar na sua extraordinária complexidade), também inclui como «mola secreta» a tensão dos significados, a tensão da relação com a própria vida, a tensão do puzzle de que se falou.

Em suma, a duplicidade da experiência é mesmo uma *duplicidade* – não significa que há dois veios da experiência (a experiência dos factos e a experiência dos significados), como se os dois fluxos dessas experiências corressem apenas lado a lado, como dois rios em leitos separados. Não. A duplicidade da experiência significa antes que cada momento da experiência *mistura* estas duas componentes, de tal modo que não há nada (não há nenhum momento) de nenhuma delas, que seja «quimicamente» puro em relação à outra. E significa também que estes dois veios, sempre coexistentes, têm o seu nexos sempre marcado também por uma determinada *relação-de-forças* entre eles. Assim, o que faz o carácter subterrâneo dos significados e do que se passa com os significados, no reino do *nondescript cotton wool*, não é a ausência dos significados, é um relativo *apagamento* deles, é a natureza centrífuga do contacto com eles. E, por outro lado, o que se passa nos *momentos de ser* ou nos *momentos de visão* não é a subita imposição do significado (na avalanche de significados que lhes corresponde), não é a súbita irrupção de significado onde não havia nada, absolutamente nada dele (num meio

---

386 E subterrâneo no modo que acabámos de dizer.

sem qualquer relação com ele), mas sim uma alteração da relação de forças, em virtude da qual aquilo que já lá estava, sem se manifestar e em contacto centrífugo com ele, subitamente entra em avalanche, torna-se centrípeto, impõe-se, etc.

É neste sentido que se deve entender o que dissemos a respeito da tensão de busca, da forma de puzzle, etc., que há em todos os momentos da vida. E, por outro lado, é também à luz disto que se pode e deve compreender a relação entre a totalidade que se acumula na profundidade, as avalanchas em que se manifesta (os «momentos de ser» ou os «momentos de visão») e aquilo que já se passa no próprio *nondescript cotton wool*: a totalidade que se forma na profundidade, sc. aquela com que se entra em relação nos «momentos de ser» ou nos «momentos de visão» tem ligação com o facto de até mesmo a superfície – o *nondescript cotton wool* – possuir de algum modo sempre a forma de uma procura ou a forma de um puzzle. Os *moments of being* são momentos de «insight» na construção, sempre já começada e sempre já silenciosamente em curso, do puzzle da vida.

### 12.3 Stream of consciousness e Tunneling Process

Tudo isto encontra também o seu reflexo nos textos ficcionais de V. Woolf. E um dos aspectos em que se exprime é aquele que tem que ver com a forma como, nesses textos, sempre de novo se recorre à «técnica da narração» do chamado *stream of consciousness*<sup>387</sup>.

Esta técnica está associada a uma evolução do *estilo indirecto livre*<sup>388</sup> e procura, como o próprio nome indica, reconstituir o movimento interno da consciência, i.e., a «corrente» do pensamento – no modo como esta «flui», arrastando e interligando uma multiplicidade de conteúdos, significados, etc.

Ora, interessa-nos aqui o *stream of consciousness* porque, em especial na forma como V. Woolf adopta esta forma na narrativa, se põe em evidência este carácter

---

387 O termo *stream of consciousness* é utilizado pela primeira vez por William James em *Principles of Psychology* (1890). Não nos interessa aqui analisar as origens do termo. Importa, sim, pôr em evidência aquilo que está em causa neste, se assim se pode dizer, fenómeno da consciência e sobretudo no modo como ele se acha presente na narrativa woolfiana.

388 No discurso directo a personagem que fala é directamente identificada (fala na primeira pessoa). No discurso indirecto existe uma referência por parte do narrador à personagem que fez ou disse algo. No discurso indirecto livre existe um entrelaçamento entre a personagem e a voz narrativa, de tal modo que, por vezes, é difícil identificar o *quem* da voz que fala, i.e., é difícil identificar se se trata da voz do narrador ou de uma personagem.

*complexo, cruzado, «atravessado»* da consciência no seu curso normal. Um dos traços mais óbvios dos textos construídos na forma de *stream of consciousness* é a *confusão*. Mas importa não perder de vista que não se trata apenas de uma confusão no sentido mais corrente da presença do desencontrado, do carácter entrecortado, saltitante, etc. O *stream of consciousness* exprime também o confuso no sentido que dissemos – o sentido do συγκεχυμένον, da fusão de multiplicidades de elementos num todo constituído a partir deles, mas de tal modo que, por um lado, não teria a determinação que tem se não estivessem implicados nele esses elementos (e cada um deles tem a sua quota-parte de influência na conformação do todo), mas, por outro lado, os diferentes elementos envolvidos estão como que fundidos, amalgamados, perdidos ou dissolvidos no todo que integram, não aparecem distintamente nele e o contacto com o todo em causa como que tem perdido o rasto deles.

De facto, o que acontece nos textos construídos em forma de *stream of consciousness* é que produzem como que um *desdobramento* da multiplicidade polifónica dos elementos da consciência, arrancando-os à forma anónima de presença que costuma ser a sua, conferindo-lhes um relevo que habitualmente não têm e, assim, permitindo ver a multidão que, à «distância» da distração com que costumamos olhar para ela, parece algo de simples, linear. Por outras palavras, o *stream of consciousness* como que muda a «resolução» (no sentido óptico do termo) do nosso acompanhamento do fluxo da consciência e funciona como uma espécie de «lupa», tanto no que diz respeito à multiplicidade dos elementos que se acotovelam a cada instante, quer no que diz respeito à própria sucessão ou temporalidade. A respeito deste último aspecto, o *stream of consciousness* constitui uma «lupa temporal» e faz aparecer o curso da consciência como que numa «câmara lenta discursiva». Essa «lupa temporal» faz que – em contraste com o ritmo «normal» de vivência do tempo, onde é muito o que fica «engolido» – se multipliquem os «planos» sucessivamente atravessados. Este efeito de «desdobramento» tem em grande parte que ver com a própria introdução do narrador como ponto de vista «testemunha» que tira os diferentes momentos em causa da posição apagada (perdida na «multidão» ou tão meteórica que nem se chega a dar por ela) e os põe sob foco, permite que sejam percorridos, seguidos – e, assim, também percorrida, seguida, a composição e a complexidade das perspectivas e «conteúdos» que se cruzam na consciência.

Não podemos considerar aqui, nem de perto nem de longe, tudo o que teria de ser tido em conta para analisarmos esta questão de maneira circunstanciada. Aqui interessa em particular aquilo que tem que ver com a forma como o *stream of consciousness* (e em particular a utilização do *stream of consciousness* por V. Woolf) chama a atenção para a *sobreposição* de componentes e registos que entram na composição do curso normal da consciência – ou seja, para a complexidade e heterogeneidade dessa composição. O *stream of consciousness* põe em evidência como em cada instante, em vez de ser «simples» ou «relativamente simples», a consciência constitui qualquer coisa como um feixe de vários fios ou, como também podemos dizer, em certo sentido um *fluxo de fluxos*, correndo paralelos e também com cruzamentos e interferências uns nos outros, etc.

Ora, um dos aspectos que são postos «à mostra» na «lupa» do *stream of consciousness* é justamente a multiplicidade das formas e dos graus de presença dos diferentes elementos que integram a consciência – e, em particular, o modo como coexiste aquilo que é mais propriamente «forma» e aquilo que serve de «fundo», o que emerge à superfície e o que está submerso e entra já no domínio da profundidade, etc. Vendo bem, o que aparece desenhado na marcação do *stream of consciousness* sugere mesmo algo muito diferente de uma gradação ou de um contraste «binário», só com presenças «tónicas» e «átonas», nada mais. O que aparece no *stream of consciousness* (com toda a dificuldade que há em pôr isso «em prosa», precisamente porque a própria forma do discurso implica sempre uma certa componente de focagem que dificulta a marcação de uma escala diversificada de graus de tonicidade e atonicidade) é qualquer coisa como um *continuum* de modos de presença coexistentes, desde a) o mais em foco e o que mais chama a atenção, até b) àquilo que está, de certo modo, à «superfície», mas numa posição como que «periférica» e, para além disso, também c) o que já não pertence bem à esfera da consciência, antes já está a «resvalar» para o não consciente, na «orla» da consciência e d) o obscuro que interfere nela, de que se pode dizer que já quase não está, mas que, por outro lado, também não se reduz propriamente a um grau zero de presença.

Esse é um dos aspectos que a «lupa» do *stream of consciousness* faz emergir ou permite reconstituir. O que é percebido – o que «salta» à consciência e é seguido nela – destaca-se no meio de uma corrente muito mais vasta; uma corrente que não salta à

consciência, não se destaca nela, mas que é diferente de nada e não só é diferente de nada mas envolve, suporta, afecta, determina com a sua presença (e na verdade envolve, suporta, afecta e determina também – e decisivamente – isso mesmo que «salta» à consciência ou se destaca nela). De sorte que a corrente do que não «salta» à vista ou não se destaca corre ao lado da corrente da consciência no sentido mais estrito – e de facto nem sequer é adequado dizer que corre ao lado, pois também corre no meio dela, misturando nela as suas «águas», etc.

Em suma, a multiplicidade posta em evidência no *stream of consciousness* não é uma multiplicidade puramente quantitativa ou numérica, mas também uma multiplicidade qualitativa de formas ou registos de presença. E isso é assim já no próprio âmbito daquilo a que temos chamado a experiência dos factos (por contraste com a experiência dos significados).

Com efeito, se considerarmos o âmbito da experiência dos factos, ele não se esgota no desenho dos diversos estados-de-coisas permanentes – as «avenidas» ou, de todo o modo, os «arruamentos» de factos que são, como vimos, o resultado da experiência (estas e aquelas realidades, dipostas deste e daquele modo, com estes e aqueles conteúdos) e que V. Woolf compara com as luzes ou lâmpadas simetricamente dispostas.<sup>389</sup> Essas «calhas» de factos e a gestão corrente da vida como movimentação no meio dessas calhas de factos constituem de certo modo o núcleo da experiência dos factos. Por outras palavras, o *stream of consciousness* é, em grande parte, o fluxo da manifestação desses estados-de-coisas permanentes (sc. um fluxo onde o que aparece é o mundo estável, organizado como um complexo de estados-de-coisas permanentes)<sup>390</sup>. O *stream of consciousness* está como que absorto nesse desfile dos factos ou nessa contínua «viagem» do contacto e da relação com os factos – se assim se pode dizer, da navegação neles. Mas, sendo assim, a experiência dos factos não se esgota neste núcleo ou neste «main stream» do seu resultado (do reconhecimento dos estados-de-coisas permanentes, da relação com eles, etc.) antes é também (mesmo que de forma muito mais subterrânea, apagada) a experiência da construção ou montagem deste mundo de factos – e, pelo menos em parte, a experiência dos seus materiais de construção, dos

---

389 *Essays*, vol.4, *Modern Fiction*, p.160.

390 Ou melhor: o fluxo que, por um lado, constitui o ponto de partida da ἐμπειρία dos factos (da projecção empírica de estados-de-coisas permanentes relativos aos factos) e, por outro lado, é vivido sob o efeito dessa mesma projecção empírica, que eclipsa o próprio meio a partir do qual é produzida e faz viver aquilo que aparece na forma já correspondente ao resultado dessa projecção.

seus «andaimes» das operações de edificação etc. Neste sentido, mesmo que de forma muito confusa e sem se aperceber do itinerário seguido e sem a possibilidade de recuperar cada um dos seus elementos, a experiência dos factos inclui uma miríade de esteses, uma complexa teia de memórias, uma não menos complexa teia de momentos de projecção – com alguns deles, ou «farrapos» de alguns deles, a emergir aqui e ali.

É este um dos aspectos fundamentais do contraste entre aquilo de que mais comumente nos apercebemos no acompanhamento que fazemos da nossa própria consciência e aquilo que é revelado no *stream of consciousness*. O *stream of consciousness* inclui os «farrapos» – a multiplicidade muito mais «plástica», fugaz, proteiforme, entrecortada, fragmentária de tudo quanto, em matéria de percepção dos factos, por assim dizer, dá à «praia» da consciência. Trata-se de um conjunto de elementos em grande parte desconstruídos, heterogêneos – que não são organizados como as «avenidas» ou os «arruamentos» da ἐμπειρία, antes correspondem aos soldados desgarrados, a vagar, de que se fala nos *Analíticos Posteriores*, (II, 19). E o discreto caos da sua presença, do seu vir e desaparecer, dos percursos meteóricos, das passagens em zigzag, etc., constitui uma constante da «viagem da consciência», onde esta caprichosa paisagem constitui, na sua extraordinária variabilidade, uma constante. Por outro lado, também esta descrição é unilateral, porque acentua exclusivamente a passagem destes elementos, que «chegam» de modo como que desordenado, e não dá conta dos movimentos e dos nexos que a própria consciência traça neste material desorganizado e fugaz, os fios de atenção, semi-atenção, de associação mais ou menos nítida, num vai-e-vem de cruzamentos, ligando e perdendo o fio das ligações – de tal modo que também aqui se pode falar de «fiapos» («farrapos» de «itinerários», «farrapos» de ligações que não chegam a converter-se em estados-de-coisas permanentes: todo um «estaleiro» de coisas semi-começadas, deixadas a meio, que só passam de raspão, etc. etc.).

Mas também isto ainda não é tudo – nem é só isto que aparece na narrativa do *stream of consciousness*, tal como surge na obra de V. Woolf; e, na verdade, se aparecesse só isto, essa versão do *stream of consciousness* estaria a deixar de fora elementos essenciais – e talvez até os mais essenciais. Pois, se considerarmos aquilo a que há pouco chamámos o «main stream» da corrente da consciência dos factos, o caudal do que há para lá disso na composição da própria consciência não se esgota nos



«materiais» não aproveitados na constituição da ἐμπειρία dos factos, antes compreende também tudo aquilo que tem que ver com o *significado* (e tanto quer dizer também, com a forma como a relação com o *significado*, sc. com a própria vida no seu todo, «plasma» a percepção e a experiência dos factos – constituindo, nesse sentido, como que um pano de fundo permanente.

Falar neste contexto de um pano de fundo é, a vários títulos inexacto. Sobretudo se tivermos em atenção três coisas. Por um lado, a amplitude deste domínio dos *significados* é extraordinária e muito complexa. Cada momento da experiência dos factos (e isso não quer dizer apenas cada momento das «avenidas» ou «arruamentos» dos estados-de-coisas permanentes, quer dizer também cada «farrapo» disto e daquilo que é percebido mas não chega a servir de base para a projecção de estados-de-coisas permanentes) é portador de *significado*. E os significados, por sua própria natureza, não estão fechados cada um em si mesmo como se não tivessem nada que ver uns com os outros, antes desenham ligações uns com os outros e correspondem como que a figuras de caleidoscópio – a constelações de significados em contínua ou quase contínua modificação. Finalmente, não acontece apenas que o campo dos significados siga a percepção dos factos como se fosse a sua sombra e que os diferentes momentos de significado (também eles em grande parte fugazes ou evanescentes) desenhem uma multiplicidade de figuras que, por mais que se vão perdendo e esvaindo, deixam ainda assim uma espécie de rasto. Para além disso sucede ainda que, pelo seu próprio sentido (porque se trata de algo que tem que ver com a totalidade da vida) todo o significado tem uma natural ligação com o todo do campo dos significados e não só com aqueles que, em cada caso, são mais contíguos ou estão mais próximos – de sorte que o ângulo de abertura (aquilo a que podemos chamar o ângulo de prospecção do significado) vai sempre muito para lá daquilo que de cada vez está propriamente à mostra. O que, finalmente, nos leva a um outro aspecto decisivo, que é aquele que tem que ver com a circunstância de também aqui, no caso dos significados (neste caudal que, mesmo no *nondescript cotton wool*, continuamente rodeia e permeia o «main stream» da experiência dos factos) não há apenas o fluxo do que «dá à costa» da consciência, mas também a multiplicidade dos seus próprios passos, quer dizer, dos movimentos da consciência deixando-se impressionar por significados, seguindo-os (mesmo que esse seguir não chegue a ser propriamente um prestar-lhes atenção), ligando-os, perdendo o

fio dessa ligação, pura e simplesmente porque o perde ou porque, no mesmo regime de atenção que não chega a ser propriamente atenção, se deixa impressionar mais por outros significados, etc.

Por outras palavras, não é só no plano da percepção dos factos que o curso da consciência, ou melhor, o fluxo de fluxos da consciência segue uma multiplicidade de ligações associativas, etc., entre diferentes elementos e em diferentes direcções. Algo da mesma ordem se passa também no plano dos *significados*. E o decisivo é precisamente que a aparente simplicidade do contacto da consciência com aquilo que de cada vez se lhe apresenta, de forma mais ou menos destacada, esconde toda esta multidão (uma multidão como a da cidade em ponto pequeno de que se fala na *República* de Platão<sup>391</sup>) e todas estas múltiplas correntes, vagas, etc., entre as diferentes componentes dessa multidão ou massa, tanto de factos ou de percepções relativas a factos, ligações entre factos, quanto de significados, ligações entre significados, etc.

Toda esta descrição é, claro está, esquemática, e a leitura dos textos de V. Woolf, em que se acha aplicada esta forma de escrita, permite perceber como se trata de algo ainda mais complexo, diversificado e «polifónico» do que conseguimos sugerir. Por outro lado, o poder dos textos escritos na forma de *stream of consciousness* não lhes vem de eles constituírem uma espécie de protocolo integral da consciência, na sua extraordinária complexidade – um protocolo onde se registem, sem qualquer perda, todos os seus elementos. Não. O poder desses textos vem-lhes de a multiplicidade daquilo que eles apresentam ter um carácter exemplificativo e remeter para lá de si – para uma complexidade ainda maior que estes textos sugerem ou permitem adivinhar e que nós reconhecemos como sendo justamente aquilo que sempre nos constitui e nos acompanha.

---

391 Convém ter presente que, quando fala da ψυχή como cidade (ou estado: πόλις) em miniatura ou em ponto pequeno (e inversamente também, da πόλις ou do estado como uma ψυχή em ponto grande), Platão não tem propriamente em vista cada momento de percepção, sentimento, significado, etc., mas sim *unidades* que, sem prejuízo de elas próprias serem compostas, funcionam como unidades em relação com os demais membros da ψυχή ou da πόλις (quer dizer, na sua relação com outros complexos de determinações que, embora compostos, também funcionam como unidades na sua relação com os outros). Assim, na sociedade de elementos da alma desenhada por Platão é uma determinada ἐπιθυμία ou uma determinada inclinação de φιλοτιμία ou φιλονικία (e não cada um dos momentos em que elas se articulam) que é percebida como membro da sociedade em questão. Mas, sendo assim, isso não impede que o recurso que aqui fazemos ao modelo da *República* venha justamente na linha do que é desenhado por Platão: Platão chama a atenção para o facto de a ψυχή de um membro da πόλις ser ela própria uma πόλις; aqui tem-se em vista o facto de cada um dos membros da πόλις interior, em ponto pequeno, descrita por Platão não ser, por sua vez, indiviso, antes corresponder também ele a uma πόλις. Por outras palavras, o que aqui está em causa é uma iteração de descoberta platónica do aparentemente simples como πόλις.

Mas, mesmo que nos tenhamos de conformar com uma descrição relativamente sumária como aquela que se apresentou, há ainda um ponto que precisa de ser focado de forma mais detida – e que tem que ver com a questão dos nexos associativos e das correntes ou fluxos que animam toda esta multiplicidade e fazem dela algo cheio de tensões e movimentos.

Por um lado, como vimos, à superfície o que se encontra e mais chama a vista são as ligações de ἐμπειρία dos factos, as cadeias de sentido correspondentes à organização de estados-de-coisas permanentes. A rede estável destas ligações como que «solidificadas» e a «lógica» dos factos perceptivos (para o dizer com Aristóteles: a «lógica» da articulação αἴσθησις/μνήμη/ἐμπειρία) impõe-se de tal modo que se pode ser levado a supor que só ela «manda», só ela faz as «pontes» e junta as peças na extraordinária complexidade do fluxo da consciência. Mas na verdade não é assim. As pontes e ligações que se estabelecem na constituição da experiência dos factos (no sentido forte e próprio do termo «experiência», que, como vimos, já se desenha na ἐμπειρία aristotélica) são apenas uma parte de um complexo de ligações, de correntes, etc., muito mais vasto.

A necessidade de nos orientarmos na vida, leva-nos, precisamente, a estabelecer «cortes» no movimento indivisível dela. No entanto, esta «ordem» imposta pela consciência tem muito de ilusório – desde logo, porque deixa escapar esse «mais» que, de cada vez, já está a actuar nela e a conduzi-la. Assim, podemos dizer que o que está em causa no processo de *stream of consciousness* (aquilo para que a escrita do *stream of consciousness* aponta) é, de certo modo, uma continuidade que só superficialmente (e muito superficialmente) é apenas a da ἐμπειρία (no sentido da ἐμπειρία dos factos) ou a da gestão das relações entre a vida e o mundo dos factos cujo reconhecimento é feito no mundo da ἐμπειρία. Pois a continuidade da consciência – aquilo que o *stream of consciousness* descrito por V. Woolf pretende dar a conhecer – expressa já, de algum modo, aquilo que à «superfície» permanece «inarticulado» mas que de certa maneira faz já sentir a sua presença (embora de forma confusa). Como refere Wadikar: «The stream-of-consciousness novelists attempt to express the inarticulate impressions of the mind; Virginia Woolf describes the most delicate feelings which we all experience in our life but cannot express in words»<sup>392</sup>. Ou seja, a técnica *stream of consciousness*

---

392 Cf. Wadikar, M. L., *Journey Towards the Centre of Being: Virginia Woolf and Dorothy Richardson, a comparative study*, Anu Prakashan, Meerut, s.d., p.134.

procura expressar os nexos e associações que habitualmente escapam à consciência. O problema está em compreender como é que a narrativa literária exprime estes nexos ou ligações e a sua coexistência com a «lógica» da construção de um mundo *empírico* no sentido que oportunamente se definiu.

David Daiches escreve:

Virginia Woolf had a tidy mind, and she was not content to allow the thought stream of her characters to meander on without apparent purpose. She was even anxious to indicate to the reader a certain necessary, logical connection between one part of a reverie and the next. She was aware that the 'free association' which makes up so much of our mental processes did not proceed in any logical order, yet it was logical in a sense, there was some deep and unconscious logic connecting these apparently random thoughts and images that crowd the drifting mind.<sup>393</sup>

O que parece estar em causa é, portanto, a existência de duas lógicas – que, apesar de diferentes, se implicam uma na outra. Por um lado existe a «lógica da consciência dos factos», aquela que tem que ver com a ordem já analisada anteriormente e que procura compreender objectivamente (com todas as condicionantes que isso implica) aquilo que liga os factos e os acontecimentos uns aos outros. Mas, por outro lado, existe uma «lógica menos consciente» que tem o carácter de qualquer coisa como uma «associação livre»; uma «lógica» que, segundo Daiches, apesar de parecer «desordenada», tem justamente qualquer coisa de «lógico», quer dizer, corresponde já a um complexo de nexos na forma como pomos em relação pensamentos, sentimentos, imagens, significados, etc., que «habitam» a mente. Ora, é precisamente nesta segunda «lógica» que importa focar a nossa atenção. Isto porque, tal como refere Lalatendu Sahu: «The uniqueness of the stream of consciousness technique lies in enabling the novelist to penetrate into the mind and discover the texture of experience in all its complicacies»<sup>394</sup>.

Aquilo a que aqui se chama «lógica menos consciente» ou mesmo «inconsciente» compreende-se melhor se tivermos em consideração o que está em causa no *movimento involuntário* do próprio pensamento – um movimento involuntário que implica uma relação à própria memória. Embora V. Woolf não faça propriamente uma

---

<sup>393</sup> David Daiches, op.cit., p.71.

<sup>394</sup> Lalatendu Sahu, *Virginia Woolf: technique of symbolism in fiction*, Classical Pub., New Delhi, 2001 p.75.

distinção entre *memória voluntária* e *memória involuntária*, tal como ela é feita, por exemplo, por Proust ou Bergson, sabemos que, dada a influência (directa ou indirecta) que estes autores exerceram sobre ela, esta distinção não será totalmente irrelevante para se compreender o que está em causa quando se fala de *stream of consciousness*, sc. da «construção» do *stream of consciousness* na ficção de Woolf<sup>395</sup>. Como vimos ao analisar a noção de *durée* de Bergson e também o complexo de fenómenos com que tem que ver a noção de *experiência* em Aristóteles, o presente não existe como algo inteiramente independente da memória. A memória habita o presente, encontra-se sempre já (quer de forma directa, quer de forma indirecta) a estruturar, a implicar, a actuar, etc., em cada momento da nossa apresentação. Todavia, o que está aqui em causa é que a forma como a memória se acha presente no presente (passe a redundância) nem sempre é clara. Mais: raramente é clara e, mesmo quando o é, a memória clara constitui só uma parte da memória que acompanha e determina o presente. E isto de tal modo que, por outro lado, uma importante parte da memória funciona no modo descrito em *Orlando*: como uma «agulha» que «liga» os pensamentos uns aos outros sem que dê a ver a «ordem» como o faz – e que, por isso, também não permite antever o que virá a seguir nessa trama ou urdidura:

Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling the inkstand towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind. (*O*, 76)

Ora, é precisamente este «movimento involuntário do pensamento» que está em causa quando se fala de uma «lógica inconsciente» que se expressa já na «corrente de consciência»<sup>396</sup>. Mais, o reconhecimento deste movimento involuntário da memória

---

395 A este respeito veja-se, por exemplo, aquilo que L. Sahu, op.cit., p.83 «*Mrs. Daloway* and *To the Lighthouse* have close resemblance between Virginia Woolf, Proust and Bergson as far as treatment of memory is concerned, although Mrs. Woolf does not distinguish between voluntary memory and involuntary memory like Proust or Bergson».

396 Laxmi Parasuram em *Virginia Woolf: The Emerging Reality*, University of Burdwan, Burdwan, 1978, pp.8-9 diz o seguinte: «Beginning with Marcel Proust who recalled and retrieved a whole block of life in response to the flavour of madelènes dipped in tea, a score of stream of consciousness novelists, including Virginia Woolf, have woven the multifold threads of their art around the phenomenon of involuntary memory. Details of the external world could serve as stimuli to the silken skeins of memory within her novels, and Virginia Woolf was often quick to see their usefulness to her structure».

permite-nos compreender aquilo a que V. Woolf em *The Mark on the Wall* chama «inaccuracy of thought» – e que diz respeito ao facto de a «lógica da consciência» (na sua tentativa de «controlo» de tudo aquilo que nela tem lugar) equivaler a qualquer coisa como uma «ignorância da humanidade» relativamente ao «mistério da vida»:

Because once a thing's done, no one ever knows how it happened. Oh! Dear me, the mystery of life! The inaccuracy of thought! The ignorance of humanity! To show how very little control of our possessions we have – what an accidental affair this living is after all our civilisation. (*SF, The Mark on the Wall*, 78)

A pergunta agora é: como é que podemos compreender a presença deste *movimento involuntário do pensamento* na narrativa woolfiana e de que modo pode isso ser expressivo da própria vida?

No ensaio *More Dostoevsky*, V. Woolf expõe a ideia daquilo a que ela chama «train of thought» e que consiste numa peculiar forma de ligação «inconsciente» entre diferentes momentos «conscientes» – dando a ver, justamente, o modo como o pensamento<sup>397</sup> tende a operar no «labirinto da alma»:

From the crowd of objects pressing upon our attention we select now this one, now that one, weaving them inconsequently into our thought; the associations of a word perhaps make another loop in the line, from which we spring back again to a different section of our main thought, and the whole process seems both inevitable and perfectly lucid. But if we try to construct our mental processes later, we find that the links between one thought and another are submerged. The chain is sunk out of sight and only the leading points emerge to mark the course. (*Essays*, vol.2, *More Dostoevsky*, 85)

O que V. Woolf está a procurar mostrar é que aquilo a que se pode chamar «o pensamento da própria vida» excede o pensamento no sentido mais estrito e, em parte, funciona por associações (se assim se pode dizer, por «derivas», encadeamentos associativos, cheios de saltos, inflexões e ligações, cujo sentido não é claro). Neste sentido, o próprio «pensamento» da vida como que «tece» inconscientemente diferentes fragmentos da consciência uns aos outros, ligando aquilo que não se apresenta ligado, separando aquilo que se apresenta ligado, sem qualquer respeito pela ordem por que as coisas se apresentam sc. pela ordem correspondente à constituição da ἐμπειρία no

---

397 Referimo-nos, claro está, ao pensamento da própria vida, à reflexão e procura não propriamente consciente, que de certo modo nunca deixa de seguir o seu curso mais ou menos silencioso.

domínio dos factos, etc. Ou seja, aquilo que liga internamente um momento da apresentação a outro momento completamente distinto dele é do domínio da *sugestão*. É o que sucede na prosa ficcional e é também o que encontramos descrito pelo punho de V. Woolf: «Often we cease to worry about the plot and wander off down some strange avenue of suggestion stirred in this vast and mobile world by a casual movement, a word, a glance» (*GR, Phases of Fiction*, 112)<sup>398</sup>. Assim, somos como que conduzidos de uma «estação» a outra, de tal forma que este processo, embora pareça «perfeitamente lúcido», não é passível de ser recuperado pela própria consciência<sup>399</sup>. E isto acontece porque o pensamento (essa peculiar forma de «fundo» que é o pensamento «automático» da própria vida – o pensamento automático que a ficção no regime de *stream of consciousness* procura descrever) é como que levado, conduzido, «arrastado»<sup>400</sup> em múltiplas cadeias de associações que partem em todas as direcções e que escapam à nossa consciência – quer porque não as seguimos atentamente, quer porque não fazemos bem ideia de qual o sentido dessas associações, que é que as desperta, por que «critérios» se regem, etc.

Assim, o que caracteriza os movimentos internos da multidão da consciência (da multidão da cidade em miniatura, de que fala Platão) é a multiplicidade tanto *quantitativa*, quanto *qualitativa* desses movimentos, que serpenteiam caprichosamente como os fios de incandescência numa folha de papel que está a acabar de ser queimada. Importa não perder de vista a *heterogeneidade dos elementos* ligados e dos próprios *fios de ligação* – que é um dos aspectos mais vivamente ilustrados na forma do *stream of consciousness*. Mas, por outro lado, também importa não esquecer que uma parte importante disso a que chamámos o pensamento «automático» da própria vida tem que ver com a esfera dos significados e corresponde como que a uma silenciosa «junção de

---

398 A este respeito, veja-se aquilo que V. Woolf diz numa passagem do seu diário relativamente ao facto de ter descoberto uma nova forma para uma nova novela «Well, I've no doubt I'm a great deal happier than I was at 28; & happier today than I was yesterday having this afternoon arrived at some idea of a new form for a new novel. Suppose one thing should open out of another – as in An Unwritten Novel – only not for 10 pages but 200 or so – doesn't that give the looseness & lightness I want: doesn't that get closer & yet keep form & speed, & enclose everything, everything? [...] For I figure that the approach will be entirely different this time: no scaffolding; scarcely a brick to be seen.» (*Diary*, vol.2, 13)

399 Ou seja, por um lado, o pensamento é associado a um «percurso» onde um determinado momento «abre» para outro momento, mas, por outro lado, escapa o próprio movimento que liga esses diferentes momentos. Podemos recorrer a uma passagem de *The Mark on the Wall* onde é ilustrado este aspecto – o sermos conduzidos entre diferentes «estações de metro», sem darmos conta do próprio movimento que as liga. Cf. *SF*, 78 «Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour – landing at the other end without a single hairpin in one's hair!»

400 E, por isso, tem algo de involuntário.

peças» no puzzle de que oportunamente se falou.

Com isto, esperamos ter focado pelo menos o fundamental do papel que o *stream of consciousness* é chamado a desempenhar na prosa de V. Woolf. Esse papel aparece muito nitidamente desenhado num passo onde, falando de Proust, Woolf descreve a forma como o texto ficcional como que «fertiliza» o pensamento do próprio leitor e o faz seguir as pistas daquilo que ocorre no pensamento das personagens para, assim, alcançar «lugares de si mesmo» onde nunca antes esteve:

It is the eye that has fertilised their thought; it is the eye, in Proust above all, that has come to the help of the other senses, combined with them, and produced effects of extreme beauty and of subtlety hitherto unknown. [...] At the same time that our senses drink in all this our minds are tunnelling, logically and intellectually, into the obscurity of the young man's emotions which, as they ramify and modulate and stretch further and further, at last penetrate so far, peter out into such a shred of meaning, that we can scarcely follow any more, were it not that suddenly, in a flash after flash, metaphor after metaphor, the eye lights up that cave of darkness, and we are shown the hard, tangible, material shapes of bodiless thoughts hanging like bats in the primeval darkness where light has never visited them before. (*Essays*, Vol. 4, *Pictures*, 244)

Mas isto não é tudo. Pois, a simples menção do *stream of consciousness*, tal como foi feita até aqui, poderia levar a supor que aquilo que está em causa nesta técnica narrativa é somente «pôr à mostra» como toda esta complexa cadeia de ligações, associações, etc., tem lugar em cada um dos momentos da consciência. Mas não é isso que se passa, ou melhor, não é só isso que se passa – e não é só isso que a estrutura da narrativa da ficção de Woolf tem a preocupação de pôr em evidência. A técnica de *stream of consciousness* aponta já para uma ainda mais complexa forma de ligações, associações, etc. que têm lugar, se assim se pode dizer, entre os diferentes momentos da vida de uma mesma consciência. Neste sentido, em correlação com o processo de *stream-of-consciousness* V. Woolf recorre àquilo a que chama *tunneling process*: «It took me a year's groping to discover what I call my tunneling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it» (*Diary*, vol.2, 272). Para compreendermos o que está em causa neste *tunneling process*, tome-se também em consideração uma outra passagem do diário de V. Woolf:

I should say a good deal about The Hours, & my discovery; how I dig beautiful caves behind my



characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment – Dinner! (*Diary*, vol.2, 263)

Tudo isto tem que ver com a própria organização dos elementos da narrativa como que numa multiplicidade de clareiras construídas de tal modo que, em vez de acontecer que cada uma delas pura e simplesmente se atenha a si mesma, sucede, pelo contrário, que cada uma *remete para lá de si* e compõe com as outras uma *unidade* que cobre ao mesmo tempo também o que se situa para lá dela, no intervalo entre elas, etc. Por outras palavras, o puzzle da narrativa *não se constrói com todas as peças*, mas *apenas com algumas* que bastam, só por si, para *produzir a totalidade* e fazer aparecer a figura do todo, como se não houvesse locas, hiatos ou buracos entre as peças que efectivamente figuram ou são apresentadas. Aqui, de novo, o ponto decisivo é que cada núcleo remete par lá de si na forma de uma  *projecção simbólica* – cada clareira, cada espaço explorado pela narrativa, não se reduz a si mesma (não é só si mesma) mas um muito-mais-do-que-ela para que remete na forma de se tornar como que portador dele (ou, como dissemos, de ser o «pavio da chama» dele). Isto não significa de maneira nenhuma que a narrativa de Woolf esconda, faça perder de vista o que *deixa de fora* ou de algum modo *apague a noção do que fica de fora*. É o contrário que sucede. A narrativa de Woolf *vinca o seu carácter fragmentário*, chama expressamente a atenção para o facto de *só acender pequenas porções de terreno*, espalhadas aqui e ali, no meio do muito mais que fica, para usar a expressão de Woolf, não «iluminado». Mas as «clareiras» têm o carácter de *moments of being* ou *moments of vision* justamente no sentido de trazer consigo uma *fortíssima relação com aquilo que deixam de fora*, de tal modo que *falam disso* ao não dizerem nada a seu respeito, geram uma tensão para isso. De sorte que, deste modo peculiar, também *acendem* aquilo que deixam na obscuridade e também põem o leitor em ligação *centrípeta* com isso que é deixado na sombra.

Não se trata – é importante insistir – pura e simplesmente de as diferentes clareiras comunicarem umas com as outras e de haver, nesse sentido, túneis de umas para as outras (justamente os túneis que em certo sentido – no sentido mais próprio – *não há*)<sup>401</sup>. O ponto decisivo é precisamente o facto de – não havendo túneis no sentido mais próprio e estrito – haver, ainda assim, túneis de umas clareiras para as outras e, na

---

401 Pois justamente não há nenhuma narrativa contínua do que leva de uma clareira às outras: se considerarmos pura e simplesmente o que é narrado, a relação entre elas é de pura discontinuidade.

verdade, os túneis daquilo que se situa entre elas, aberto, se assim se pode dizer, pelo próprio carácter de «tunneling» das clareiras; quer dizer, pelo facto de elas projectarem para lá de si e se encontrarem umas às outras, comunicarem umas com as outras e formarem uma unidade (não apenas a unidade delas, mas a unidade de toda a vida entre elas, para lá delas, que as diferentes clareiras simbolizam). O ponto decisivo é aquele que este «tunneling» reflecte e que é uma estrutura da própria vida, enquanto é ela que tem sempre já a forma que se expressa no «tunneling»: a forma deste excesso sobre cada clareira (de cada clareira atirar sempre já para lá de si mesma e ter, se assim se pode dizer, sempre a forma de um túnel, forma que a põe sempre já em ligação com outras clareiras e tudo o que se situa entre elas).

Mas o que assim se configura é qualquer coisa como um primado da totalidade ou da relação com a totalidade, de que o «tunneling», enquanto processo literário, é uma expressão. E isto em dois sentidos.

Pois, por um lado, o que acabámos de dizer passa-se já na própria esfera dos factos. Há a multiplicidade de elementos, de formas de desenvolvimento, etc., que se referiu. Mas essa multiplicidade não tem o carácter de um mero *agregado*, não é uma multiplicidade *avulsa*, que de cada vez *só vai até certo ponto, esgota-se por completo no limite desse ponto* a que vai e cede, nele, a qualquer coisa como um *grau zero de perspectiva* a respeito do que há ou não há para além dele. Sucede o oposto. Cada âmbito de fixação de factos é uma clareira no quadro de um «túnel» – de um túnel que continua para lá dessa clareira e que a clareira sempre já tem, se assim se pode dizer, incluído na sua própria forma, de tal modo que se percebe como uma *parte* ou um *momento* dele. Nesse sentido, não há factos meramente parciais (ou nenhum complexo de factos constitui um todo sem qualquer referência a algo para lá de si). Isso é assim, no âmbito temporal, de tal modo que cada troço é sempre o troço de uma grande «viagem» (a própria viagem da vida) e tem sempre já consigo a referência à grande viagem de que faz parte. Mas, por outro lado, é também assim no que diz respeito à multiplicidade de factos que são fixados como aquilo a que se assiste e por que se passa no curso da «viagem» (ou seja, no que diz respeito àquilo que descrevemos como «arruamentos» de factos). Também aí os complexos de factos, por mais vastos que sejam, têm o carácter de *partes* e *remetem para um âmbito mais abrangente*, em relação ao qual representam apenas como que *troços*. Isto no que diz respeito à esfera dos

factos.

Mas, por outro lado, não é só em relação à esfera dos factos que é assim. Algo de equivalente se passa também no domínio dos *significados*. Também aqui a forma da vida tem que ver com os referidos túneis – ou melhor, com o túnel de todos esses túneis, com um túnel total de que todos os outros são como que momentos. Vincámos ainda há pouco como o modelo do *stream of consciousness* chama a atenção para o que há de caprichoso, sinuoso, desencontrado, «ziguezagueante», etc., nos nexos de significado, na «deriva» a que correspondem. Mas importa ter presente que esse percurso «errático», labiríntico, etc., tem que ver com o modo como cada momento de significado está, por sua própria natureza, já em *ligação* e em «*túnel*» com o resto do significado e tem sempre já o carácter de «*túnel*» (em «circulação» com as outras peças e, mais do que isso, em circulação já dirigida ao *todo* da «solução» do puzzle) que constitui cada peça de um puzzle como peça de um puzzle. É precisamente isto que está aqui em causa – ou melhor, isto é que é o fundamental do «tunneling» em jogo na narrativa de Woolf: mais do que o «tunneling» dos factos (dos diferentes momentos da vida, das suas diversas «paragens», daquilo com que lida, daquilo que encontra, daquilo que lhe «acontece»), o «tunneling» do significado – do puzzle do significado – é o «tunneling» *da vida*.

Tudo isto reflecte-se num traço fundamental da ficção de V. Woolf: por mais restrito que seja o âmbito ou o recorte daquilo que é expressamente focado nos textos ficcionais, aquilo que aparece e está em causa neles nunca tem uma dimensão ou uma abertura menor do que a que corresponde à totalidade da vida das personagens que retratam. Não se trata apenas de uma parte, por mais fragmentário que seja o tema tratado, o ângulo temporal, etc. Aquilo para que se é atirado – aquilo que o leitor fica posto em contacto (e num contacto *centrípeto*, *focado* nisso, *desperto* para isso, *preso* nisso) – é sempre o *todo* de uma vida (o *todo* da vida). Mas aqui, a própria flutuação da forma de expressão a que recorremos (todo de *uma* vida/ todo *da* vida) exprime outro aspecto a que importa estar atento e que não se reduz a uma questão de modo de dizer. O que afirmámos a respeito do *tunneling process* não deve ser entendido como se dissesse respeito ao «efeito de túnel», ao fenómeno fundamental de ligação e ao primado da totalidade no quadro de *uma* vida – como se cada vida tivesse o carácter de uma totalidade «fechada», «blindada», sem ligação com as outras. Sucede justamente o oposto. Se descrevermos o *stream of consciousness* e o curso para a totalidade que está

em causa no *tunneling process* como um rio, etc., o que caracteriza esse rio é o facto de estender as suas águas a tudo aquilo com que cada personagem tem contacto – tanto os outros, quanto as próprias coisas (quer dizer: aquilo que, para cada personagem, é a *pars totalis* da sua mónada – e tanto quer dizer, ao mesmo tempo, do que é para ela o *mundo*). Interessa-nos agora considerar este ponto, em especial no que diz respeito à relação entre as diferentes personagens e à forma como também elas estão em ligação umas com as outras.

Por um lado, aquilo que está em causa no *tunneling process* é o referido aspecto de ligação «involuntária» do pensamento; um movimento que consiste no facto de o pensamento ser como que «absorvido» pelas próprias coisas, «escavando» ou «abrindo» «túneis» no pensamento – «túneis» esses que dão para um «lugar de significado» e levam sempre já de umas coisas (ou de umas clareiras) às outras<sup>402</sup>. Mas, por outro lado, e este é o aspecto que nos interessa agora, V. Woolf diz também que estes «fios» ou «túneis» de pensamento, «abertos» na vida de cada uma das personagens, devem «ligar-se», i.e., devem cruzar-se e encontrar-se em algum ponto. Neste sentido, começamos a perceber que aquilo que está em causa é a existência de uma qualquer forma de «comunicação» entre as personagens (entre os diferentes pensamentos das personagens) que não é directa. E não é directa, desde logo, porque estes «túneis» são escavados no pensamento das personagens sem que exista, necessariamente, um diálogo entre as personagens. Ora, isto parece problemático, pois se este encontro não é fruto de um diálogo entre as personagens – se é um encontro que tem lugar no «fechamento», no silêncio e até, em certa medida, na incapacidade de comunicação directa das próprias personagens –, como é que se pode falar, em rigor, de *encontro*?

Ora, para percebermos isto temos de ter em consideração, antes do mais, que aquilo que está em causa nesta convergência ou encontro de linhas de pensamento, que são divergentes e desencontradas, é, se assim se pode dizer, um processo (um *tunneling process*) que ocorre no quadro «fechado» do acontecimento de lucidez do próprio leitor. Ou seja, em virtude do «fechamento» monádico que caracteriza o nosso ponto de vista, a própria divergência (a divergência que tem lugar através da exposição das diferentes «linhas» de pensamento das diferentes personagens) é uma divergência *interna*, que

---

402 A respeito deste aspecto em que o pensamento é como que «absorvido» (de forma involuntária) pelas coisas, veja-se *HD Waves*, I, 177 «One might well be dazed in a trance if one looked with complete intensity at one thing: might well feel the whole mind sucked down a funnel; amazed at the existence of objects».

ocorre na mónada ou no mundo do próprio leitor. E, neste sentido, só aparentemente se trata de uma divergência. Pois, vendo bem, o que está em jogo é uma divergência na qual as próprias diferenças são apenas formas de chegar à «unidade» ou «cave final» que se encontra na *profundidade mais profunda de cada um*. A pergunta agora é: em que consiste ao certo este *tunneling process* no caso da relação entre diferentes personagens ou diferentes mónadas?

Para compreendermos o que está em causa neste processo, importa analisar quais são os dispositivos utilizados na narrativa para pôr em prática este mesmo processo, i.e., quais são os dispositivos a partir dos quais as diferentes «linhas» ou «fios» de pensamento, nas suas divergências, se cruzam e encontram. Estes dispositivos são essencialmente dois e ambos apontam para aquilo a que anteriormente se chamou «geometria variável». Não importa voltar a analisar toda a complexidade daquilo que está envolvido nesta «geometria variável». Importa apenas tentar perceber como é que esta mesma «geometria variável» (onde se dão diversos cruzamentos de perspectivas) se acha presente nesta forma peculiar em que o pensamento é «absorvido» pelas coisas.

O primeiro dispositivo desta «geometria variável» tem que ver com a complexa rede de perspectivas, já analisada, que se desenha, por exemplo, em *The Waves*. Essa «rede» diz respeito à forma como a própria estrutura geral da novela se encontra montada, mas expressa-se mais claramente na cena do segundo jantar em Hampton Court (aquele que tem lugar depois da morte de Percival). Aliás, é também o que está em causa na cena do jantar em *Mrs Dalloway*. V. Woolf coloca o leitor, de cada vez, fechado em cada uma das perspectivas, dando a ver a divergência entre elas (e, ao mesmo tempo, uma necessidade de se integrarem<sup>403</sup>). O que está em causa é, justamente, o reconhecimento do facto de existirem (para o leitor) tantos pontos de fuga quantas as perspectivas em causa. Ou seja, o leitor, ao assumir de cada vez a perspectiva de uma dada personagem, «assiste» àquilo que demarca essa personagem de todas as outras. Quer dizer, o leitor como que tem como ponto de fuga da sua perspectiva o ponto de fuga de cada uma das personagens. Mais: estas diferentes perspectivas têm, cada uma delas, diferentes pontos de fuga, pois cada uma delas está como que focada numa multiplicidade de outros pontos que «absorvem» a sua atenção (cada personagem

---

403 Cf. *MD*, 174-175 «[...] and their desire, pulsing in them, tugging at them subterraneously, somehow to establish connections if it were only a birthplace (Liverpool, for example) in common or friends of the same name; with their furtive glances, odd silences, and sudden withdrawals into family jocularly and isolation; there they sat eating dinner [...]».

vê, de modo diferente, cada uma das outras personagens) – o que aumenta exponencialmente os pontos de fuga divergentes que têm lugar no ponto de vista do próprio leitor.

A segunda forma desta «geometria variável» consiste numa espécie de «afunilamento» de todas as perspectivas em relação ao mesmo, i.e., uma convergência de todas as perspectivas para um mesmo ponto de fuga, de tal modo que este contacto ao mesmo tempo em ponto de intersecção ou convergência é um ponto de divergência (como o centro de uma esfera onde os raios, ao mesmo tempo, convergem e divergem). É o que se passa, por exemplo, na cena do avião em *Mrs Dalloway*:

The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! Making letters in the sky! Every one looked up. (*MD*, 21-22)

O momento em que a avioneta aparece – e que leva a que «todos olhem para cima» – faz que diferentes pessoas, em diferentes lugares, confluam as suas perspectivas em direcção ao mesmo. Neste sentido, pode-se dizer que a avioneta é um elemento central a partir do qual assistimos à convergência de diferentes perspectivas<sup>404</sup>. Mas, perguntar-se-á: de que é que esta cena é emblemática?

But what letters? A C was it? An E, then an L? Only for a moment they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? (*MD*, 22)

Mais uma vez, o que parece estar em causa não é a importância daquilo que as coisas são «em-si» ou «por-si», mas antes *a forma como as deciframos*. E, neste sentido, a avioneta aparece como emblema daquilo para que todas as perspectivas (no seu *tunneling process*), apesar das suas divergências, convergem – a tentativa de decifração,

---

404 Cf. também em *Mrs Dalloway*, por exemplo, o momento em que diferentes pessoas são atraídas pelo estrondo que um carro faz ao passar, p.16 «every one looked at the motor car». Marilyn Kurtz, por sua vez, faz questão de vincar a importância que o Big Ben desempenha neste sentido. Cf. op.cit., p.67 «The ringing bells, particularly clock chimes, plays an important part in *Mrs Dalloway*. The sounds of the clock-bells provide connecting links between the characters as they respond to the same tones from their various places about town; at the same time bringing them out of their thoughts or reveries to touch outer reality. Thus a sense of simultaneity and contiguity is established through the sound connections while the separateness and individuality of each character is maintained».

a *chave* «a K, an E, a Y perhaps?» do significado<sup>405</sup>.

## 12.4 A *forma temporal* na constituição do significado

Algo de equivalente se passa também em relação ao *tempo* ou, mais precisamente, não em relação à simultaneidade, mas em relação à sucessão. Assim, é frequente encontrarmos na narrativa woolfiana «lugares» que se constituem, por assim dizer, como «elementos emblemáticos» que estabelecem uma ponte temporal entre aquilo que outrora foi e aquilo que agora é.

Em *Jacob's Room*, por exemplo, existem momentos centrais onde podemos compreender o «lugar» como aquilo que nos permite estabelecer uma relação do *agora* com o *outrora*. Anteriormente, vimos que existem na narrativa woolfiana elementos que «absorvem», simultaneamente, diferentes consciências. O que está agora em causa é a consideração de «lugares emblemáticos», se assim se pode dizer, que «guardam em si» ou «absorvem em si» as vidas (ou algo das vidas) daqueles que por eles passaram. É isto que, em parte, se encontra expresso na seguinte passagem de *Jacob's Room*:

The moonlight destroyed nothing. The moor accepted everything. Tom Gage cries aloud so long as his tombstone endures. The Roman skeletons are in safe keeping. Betty Flanders's darning needles are safe too and her garnet brooch. And sometimes at midday, in the sunshine, the moor seems to hoard these little treasures, like a nurse. (*JR*, 184-185)

Repare-se que aquilo que V. Woolf está a fazer é a atribuir à charneca uma espécie de «memória» (a memória da terra) que guarda em si, secretamente, tudo aquilo de que ela foi testemunha «The moor accepted everything». Neste sentido, está a fazer do próprio leitor testemunha não dos «pequenos segredos», mas da existência deles<sup>406</sup>. Mas que

---

405 Neste ponto, importa ainda referir um aspecto importante que é aquele que tem que ver com a forma como Septimus Smith se relaciona com a «decifração» desse significado. Cf. *MD*, 23 «So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet». Septimus Smith encontra-se mentalmente doente, de tal forma que ele vê nas letras que a avioneta escreve no ar uma tentativa de comunicação secreta que alguém procura estabelecer consigo. Ora, o que V. Woolf está a procurar mostrar é que, no limite, isto é algo que já se encontra presente em qualquer ponto de vista. Quer dizer, uma vez que a vida é uma percepção minha, isso significa que, de cada vez, sou eu que me encontro no seu «centro» e, por isso, tudo se constitui como elemento significativo da «minha» vida. Logo, tem cabimento pensar que tudo «conspira» numa espécie de «linguagem secreta» (uma linguagem que a cada momento tentamos decifrar) relativamente a nós (a cada um de nós).

406 Neste sentido, está também em causa um problema que mais adiante será desenvolvido e que tem que

segredos são esses? Isto é algo que se percebe melhor a partir de uma outra passagem de *Jacob's Room*:

They had vanished. There was the Acropolis; but had they reached it? The columns and the Temple remain; the emotion of the living breaks fresh on them year after year; and of that what remains?

As for reaching the Acropolis who shall say that we ever do it, or that when Jacob woke next morning he found anything hard and durable to keep for ever? [...] and Sandra would hear time accumulating, and ask herself, 'What for? What for?' (*JR*, 224)

A acrópole é o lugar que «permanece o mesmo» e que «testemunha» aquilo que é transversal a todas as vidas – o passarem. Deste modo, V. Woolf encena a possibilidade de um ponto de vista (o das pedras da acrópole – o de um narrador onisciente) – que, em virtude do que analisámos anteriormente, desde logo se percebe ser uma *ilusão* – assistir à própria passagem, permanecendo ele mesmo imune a essa passagem. Mas isto não é tudo. Na verdade, V. Woolf encena ao mesmo tempo o inverso dessa «ilusão» (que não deixa também de ser uma «ilusão»), que coincide com o reconhecimento, por parte do ponto de vista, de que há algo, por assim dizer, «imortal» – ou, de todo o modo, *perene* – com o qual se é posto em contacto. Isto é, há algo que permanece o mesmo e que, por isso, pode ser testemunhado por essas diferentes vidas que por lá passam: «the hills are still Roman – the landscape immortal... what they saw I see» (*Diary*, vol.5, p.151)<sup>407</sup>. Todavia, isto levanta outro problema que tem que ver com aquilo que se encontra enunciado na passagem citada e que está relacionado com os «pequenos tesouros» referidos anteriormente «There was the Acropolis; but had they reached it?». Pois, «o mesmo» – por mais «o mesmo» que seja – não é bem *o mesmo* (quer dizer, vendo bem, não é *de todo* o mesmo).

Tudo isto são indícios de que o «túnel», a «circulação» de que se falou e que constitui, como se disse, a forma da própria vida (e tanto a forma da experiência dos factos quanto a forma da experiência do significado) não se contém nos limites de *cada*

---

ver com a possibilidade de o ponto de vista *aceder* ou não àquilo de que não faz parte, que está marcado pela sua ausência; um problema que, na continuidade do que temos vindo a analisar, não tem que ver somente com o facto de o ponto de vista poder estar embarcado na *ilusão* quando julga acompanhar aquilo que, de facto, não acompanha, mas também com um problema que nos faz questionar qual seja a realidade das coisas quando não existe ninguém para as perceberem, i.e., quando não existe ninguém que as testemunhe.

407 De tal modo que se pode (e, na verdade, *tenta*) encontrar nisto o «mesmo» que outros viram e tocaram, aquilo que também povoou as suas vidas – e, por via disso, captar algo do que foram essas vidas.



vida, antes se estende *para lá dela*, se assim se pode dizer – e se estende para lá dela justamente na medida em que cada vida não tem um carácter territorial, antes abarca também o que lhe é *contraponível*<sup>408</sup>. Como vimos, na forma própria da estrutura da vida, cada momento, cada «clareira» está adiantado(a) em relação a si próprio(a): está posto(a) *numa circulação para lá de si* – tal como sucede com cada peça de um puzzle (que é portadora de uma relação com todas as outras). Mas o puzzle (tanto o puzzle dos factos, quanto o dos significados) não cabe dentro dos limites daquele que seria o «território» de uma vida. O puzzle em causa atravessa também essas fronteiras, numa circulação sem limite, que faz de tudo o objecto e o ponto de partida de uma *demanda* (e de uma *demanda* que galga as fronteiras do que está disponível – do que se deixa alcançar sem dificuldade – e se *estende também àquilo que se recusa*). Este é um ponto decisivo do puzzle descrito por V. Woolf: o facto de ter peças – muitas peças, em certo sentido a maior parte das peças – *indisponíveis* (quer dizer, não pura e simplesmente ausentes<sup>409</sup>, mas numa posição «atravessada», tal que ao mesmo tempo figuram entre as outras e se caracterizam também por *esconderem a determinação que é a sua*).

Tal como aparece descrito nos passos citados, este «transbordar» do puzzle não é algo que se faça sentir apenas *nos confins* daquilo que aparece, mas antes *no meio dele* – no meio das próprias peças para que se olha, que se têm. Tudo isto tem que ver, de novo, com uma peculiar forma de «presença» que não se dá a ver naquilo que se apresenta e que, portanto, envolve ausência, mas que, de algum modo, faz sentir essa ausência em algo que se tem. Ou seja, trata-se de uma presença, se assim se pode dizer, *ausente* – de uma presença que, em certa medida, se implica na própria apresentação e a faz questionar. Mais: neste caso trata-se de uma presença que implica a própria *distância* criada pelo tempo. O problema agora está em compreender melhor como é que o tempo entra em cena nesta relação ausência/presença.

A apresentação que nós temos das coisas é, como se viu anteriormente, uma apresentação *confusa*. Em virtude da forma de constituição do ponto de vista, aquilo que de cada vez se apresenta na nossa percepção aparece estruturado a partir de «presenças não notadas» ou «presenças invisíveis» – tal como vimos no exemplo de Leibniz acerca do barulho do mar. O que importa agora ver é que é que está em causa quando se fala de

---

408 Não apenas o que lhe é contraponível no sentido que se mencionou na primeira parte (o ser outra coisa, com outra identidade), mas também no sentido de se tratar de algo que a transcende, que se mantém fora do seu alcance, *inacessível*.

409 Numa ausência tal que pura e simplesmente não houvesse qualquer relação entre elas.

«presenças não notadas» (que todavia se fazem sentir) no âmbito específico da apresentação *temporal* que nós temos das coisas.

*To the Lighthouse* é uma obra emblemática desta relação com o tempo, do significado do tempo, também do apagamento desse significado naquilo que podemos descrever como uma forma de *nondescript cotton wool* temporal da experiência. Aquilo que esta obra encena é, precisamente, uma tentativa de «resgate» do *significado* das coisas ao tempo. E isto percebe-se desde logo pelo facto de a própria obra ter algo, se assim se pode dizer, de «biográfico». A personagem central da narrativa, Mrs Ramsay, representa, em certo sentido, a mãe de V. Woolf e o modo como a sua morte prematura se instalou na vida da autora como uma «presença invisível»:

Until I was in the forties – I could settle the date by seeing when I wrote *To the Lighthouse*, but am too casual here to bother it – the presence of my mother obsessed me. I could hear her voice, see her, imagine what she would do or say as I went about my day's doings. She was one of the invisible presences who after all play so important a part in every life. This influence, by which I mean the consciousness of other groups impinging upon ourselves; public opinion, what other people say and think; all those magnets which attract us this way to be like that, or repel us the other and makes us different from that; has never been analysed in any of those Lives which I so much enjoy reading, or very superficially. (MB, 92)

Esta noção de «presenças invisíveis» corresponde, no fundamental, àquilo que vimos sobre a forma como aquilo que aparece declarado na esfera da consciência está, por assim dizer, sujeito à acção de «campos magnéticos», afectado por factores que não aparecem declarados – que, nesse sentido, são invisíveis, mas que nem por isso deixam de intervir (e até mesmo de constituir de certo modo o mais decisivo) naquilo que aparece.

Ora, o que está em causa em *To the Lighthouse* é mostrar como estas «presenças invisíveis» assaltam a vida, se inscrevem nela e, em certa medida, «conduzem» a visão que se tem dela. Como se diz em *Sketch of the Past*: «If we cannot analyse these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir; and again how futile life-writing becomes» (MB, 92).

Mas aqui entra em jogo um outro aspecto, que tem que ver especificamente com a relação com o tempo ou com a forma como o tempo intervém na percepção e conformação tanto dos factos, quanto dos significados. Esse factor é a distância. Como

se diz num passo do Diário, a distância – um mínimo de distância – é necessária à própria «visão»:

I can only note that the past is beautiful because one never realises an emotion at the time. It expands later, & thus we don't have complete emotions about the present, only about the past. [...] That is why we dwell on the past, I think. (*Diary*, vol.3, 5)

Mas vejamos melhor que é que *To the Lighthouse* tem que ver com isto e que fenómenos fundamentais põe especialmente em evidência. *To the Lighthouse* está dividido em três partes. Aquilo que importa agora analisar é a forma como o tempo se encontra presente em cada uma dessas partes e como essa intervenção é reveladora de estruturas fundamentais da própria vida (de estruturas que condicionam a nossa relação com o significado e com o puzzle da vida).

A primeira parte de *To the Lighthouse* tem a duração aproximada de um dia. Trata-se de um dia *emblemático*, porque, como se verá, mais tarde será rememorado, «revisitado» por algumas das personagens que o viveram e será rememorado, «revisitado» como muito mais do que apenas ele mesmo: como portador ou rosto de todo um tempo, de toda uma «situação» na vida. Tal rememoração ou «revisitação» procurará «retirar» dele (do dia emblemático) algo que ele próprio, enquanto presente, não permitia ver. O dia em causa é seguido no seu desenvolvimento e caracteriza-se por corresponder a um tempo *presente*, determinado pelo facto de nele estarem e intervirem todas as personagens – algumas das quais marcarão o resto da obra com o seu desaparecimento. O presente da primeira parte de *To the Lighthouse* é, neste sentido, se assim se pode dizer, um presente «cheio» ou «pleno». Todavia, o que é característico da «plenitude» do presente, que marca este dia emblemático, é o facto de ele não dar a ver aquilo mesmo que «carrega». De resto, é isto mesmo que se passa, de cada vez, com o presente temporal – ele «carrega» ou «transporta» em si muito «mais» do que aquilo que dá a ver. Quer dizer, o presente nunca dá a ver a «plenitude» daquilo que o constitui, i.e., não apresenta nunca inteiramente aquilo que já está a ter lugar nele. Mas a que corresponde, ao certo, esta «ocultação» do presente relativamente àquilo que *nele* se acha, de algum modo, presente?

Antes de mais, importa perceber que aquilo que está em causa não é a impossibilidade de captação que, tal como vimos, marca a nossa incapacidade para ter

uma apresentação «plena» de tudo aquilo que a própria apresentação de que dispomos inculca que há em cada momento presente, sc. para ter uma apresentação plena dos próprios «conteúdos» que de cada vez se nos apresentam. Podemos até dizer que, mesmo que a nossa apresentação fosse a de um narrador onisciente (que, dada a sua ubiquidade, pudesse estar ao mesmo tempo em todos os «lugares» do presente e pudesse vê-lo a partir de uma infinidade de pontos de vista diferentes), mesmo nessas circunstâncias não teríamos acesso a essa «plenitude» do presente de que se trata em *To the Lighthouse*. E a razão por que assim é tem que ver com dois aspectos fundamentais, ambos relacionados com o facto de *a proximidade não deixar ver bem o próprio presente* – ou seja, com o papel que a *distância* desempenha na possibilitação da própria visão.

Em primeiro lugar, mesmo com um acompanhamento total do presente não acederíamos à plenitude do presente porque, como diz V. Woolf, nós não temos nunca «emoções completas acerca do presente, apenas acerca do passado». Ou seja, mesmo que um espectador onisciente em relação ao presente pudesse acompanhar tudo o que há em cada instante, ainda assim, em virtude da sua proximidade em relação ao próprio presente, ele seria, em certa medida, «cego» para aquilo que está a ter lugar em cada instante. Mas por que é que não temos emoções completas acerca do presente, apenas acerca do passado? A resposta a esta pergunta passa pelo modo como se constitui o próprio curso da vida ou como a vida, o curso da vida, toma forma.

É isso que a pouco e pouco se assiste na primeira parte de *To the Lighthouse*: um dia a *tomar forma*. Podemos falar de qualquer coisa como uma *forma temporal*, não no sentido de se tratar da própria forma *do tempo*, mas no sentido de se tratar de um tipo de forma que só se constitui *mediante o tempo*. Veja-se melhor o que se quer dizer com isto.

Uma *forma* é uma determinação que envolve *multiplicidade*, só é possível *na multiplicidade* – em conjugação da multiplicidade. De sorte que uma forma absolutamente simples é uma *contradictio in adjecto*. Mas, por outro lado, o que constitui uma forma não é apenas a multiplicidade, mas, se assim se pode dizer, algo «*acrescentado*» à multiplicidade em causa: uma determinação que tem que ver com a multiplicidade (mais precisamente uma determinação constituída *entre* os elementos da multiplicidade e que tem que ver com a *relação* entre eles), mas que é *original* em

relação a eles, totalmente *irredutível* a eles. Essa originalidade manifesta-se no facto de exactamente os mesmos elementos, a mesma multiplicidade, poder estar constituída numa forma *diferente*. E, por outro lado, não é uma originalidade que passe apenas por haver uma diferença entre a forma e a multiplicidade que ela une. Trata-se de uma originalidade de *modo-de-ser* ou no próprio modo como a forma se «acrescenta» à multiplicidade que por ela é formada: a determinação adicional que constitui a forma não se acrescenta à multiplicidade como mais um elemento ao lado dos outros, meramente *justaposto* aos outros. Antes sucede que a forma (a determinação própria da forma) *integra* em si (na sua *identidade* complexa e de relação) todos os elementos da multiplicidade em causa, tornando-os *momentos* dessa identidade. A forma é nesse sentido, uma determinação *integrante*. E isto de tal modo que quando uma multiplicidade *tem forma*, está formada, o que prevalece não é a identidade própria, absoluta, de cada um dos momentos da multiplicidade, mas sim a *identidade «colectiva»* da própria forma: a partir do momento em que está integrado numa forma, cada elemento da multiplicidade passa a definir-se pela forma a que pertence (por exemplo, cada momento da mão tem a sua própria identidade definida como momento *da mão* – a mão é que é a instância fixadora da identidade e cada elemento da multiplicidade que a compõe define-se como momento *dela*)<sup>410</sup>.

Ora, sendo assim, muitas das formas com que estamos em contacto ou que moldam o modo como as coisas nos aparecem estão constituídas já na simultaneidade (uma mão, um sapato, uma mesa, um relógio, etc.). Mas isso não é tudo. Pois, no modo como nos aparecem, é também decisivo o facto de estarem constituídas como *identidades diacrónicas*<sup>411</sup>. Por outro lado, se é isso que acontece nesta modalidade de forma temporal que é a da estabilidade, a estabilidade constitui apenas uma das modalidades desse fenómeno que é a forma temporal enquanto tal – *a constituição da forma no tempo*: as determinações de mudança e os diversos padrões, as determinações que têm que ver com o modo como as coisas se mantêm estáveis ou mudam. A forma como a vida se «desenrola», o fio do seu desenvolvimento e a determinação desse fio (aquilo a que nesse sentido podemos chamar o curso da vida) é uma forma deste tipo<sup>412</sup>.

410 Cf. supra §§ 1.3 e 1.4.

411 Uma mão, um sapato, uma mesa, um relógio, etc., como algo meramente instantâneo – ou então como algo absolutamente *neutro* em relação a ter ou não ter continuação e a ser ou não ser o mesmo que foi e que continuará a ser – seriam muito diferentes daquilo que habitualmente nos aparece

412 Observe-se que não é por acaso que nos expressamos de um modo que tem que ver com uma imagem já usada pelos antigos – a imagem do fio e do fiar (o fio e o fiar do destino, da *μοῖρα*, etc.). Neste sentido,

Este rápido bosquejo bastará para se perceber em que sentido se fala aqui de *forma temporal* – de como o que está em jogo na primeira parte de *To the Lighthouse* tem que ver com a forma temporal e como a forma temporal, no sentido aqui em causa, é um elemento fundamental da estrutura da vida.

Na primeira parte de *To the Lighthouse* está em causa o desenrolar de um dia. Os acontecimentos do dia vão-se *sucedendo*: isto e mais aquilo, que *deixa de estar* indeterminado, *contrái o dia que era possível* e *preenche o dia* – o dia *que efectivamente tem lugar* – com a sua *determinação*, o seu *conteúdo*. À medida que esse preenchimento se vai produzindo, o fio da vida (neste caso, o fio da vida *neste dia*) inflecte nesta e naquela direcção ou toma esta e aquela determinação, se assim se pode dizer, esta e aquela «*coloração*». Mas o ponto decisivo que aqui importa considerar é que não se trata, por assim dizer, de uma coloração «pontilhista», instante a instante. Não se trata de uma mera *soma* nesse sentido. O elemento decisivo é o *padrão* que progressivamente se vai desenhando, ficando desenhado na sucessão dos instantes, com os diferentes «preenchimentos» ou as diferentes contracções de possibilidade que vão sendo introduzidos uns após os outros. O decisivo é, se assim se pode dizer: a «*melodia*» do que acontece, do que se faz, a «*melodia*» do curso da vida – neste caso, a melodia própria do dia em causa<sup>413</sup>. Quando V. Woolf fala de «emoções completas», o que está em causa é este fenómeno fundamental, em virtude do qual, antes do mais, a emoção tem um carácter «*melódico*» e a unidade mínima de definição do *teor da vida* (sc. da sua determinação) é sempre já *temporalmente extensa*.

Mas aqui há um segundo aspecto a ter em atenção – um aspecto que tem que ver com o tipo de unidades que desempenham um papel relevante neste contexto. Poderia ser assim, como acabámos de descrever, mas de tal modo que se tratasse de qualquer coisa como um *fio contínuo* (de tal modo que tudo estivesse constituído já no modo de uma forma temporal, mas houvesse por assim dizer uma *única forma temporal*

---

a vida *fia* ou *fia-se*: a sucessão do que sucede configura a unidade de um fio e esse fio tem uma determinação própria (uma determinação que justamente não fica definida num instante, mas só por aquilo que se desenha com a sucessão dos instantes: a determinação qualitativa – de preenchimento concreto da vida – que é configurada pelas determinações qualitativas dos sucessivos momentos da travessia do tempo).

413 Sobre esta noção da «melodia» cf. Carvalho, M. J., «O caso do Cogito no Filebo de Platão» in *Idem* et al. (ed.) *Incursões no Filebo*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2012. Observe-se que esta descrição não implica de modo nenhum que a cada instante corresponda uma só determinação (uma só «contracção», uma só «coloração»). Nada impede que se trate de qualquer coisa como um «acorde» (de tal modo que ele próprio, nesse sentido constitui já uma *forma*) e que a «melodia» de que aqui se fala seja qualquer coisa como uma «melodia» de «acordes» e, nesse sentido, uma *forma de formas*.

ininterrupta, sem quaisquer *cesuras*). Mas justamente não é assim – e é por isso que faz sentido falar não de uma *única forma temporal*, mas sim de *formas temporais*, no plural. Quer dizer, tal como, por exemplo, no campo visual, tudo está constituído no modo da forma, sim, mas não tem o carácter de uma *única* forma, antes o de uma *multiplicidade* delas, assim também no âmbito da *forma temporal* (e em especial da forma temporal que define o curso ou o teor do curso da própria vida) há *cesuras*, há uma *multiplicidade de unidades* que agrupam o que se vai vivendo, condensando-o ou fundindo-o em *diferentes complexos* que, por sua vez, se articulam entre si (v.g., «o passeio», «a conversa», «o tempo de espera», «o jantar», «o serão», etc.). A constituição destas unidades tem o carácter «acidentado», «caprichoso» que também caracteriza, por exemplo, a delimitação e organização das formas no campo visual. Quer dizer, também as *formas temporais* têm dimensões diferentes, diferentes princípios de marcação dos seus contrastes, etc. Em suma, também aqui não há nenhum padrão fixo, i.e., nenhum cardinal fixo de momentos que determine a organização das unidades correspondentes às formas temporais. As formas temporais podem agrupar conjuntos de momentos de maior ou menor dimensão; uns momentos (e o preenchimento «qualitativo» de uns momentos) podem estar em posição *tónica* e os outros em posição *átone*, de tal modo que o que marca a determinação da unidade colectiva (por assim dizer, o que marca o «tom» das «unidades melódicas») é mais isto ou mais aquilo, etc.

Não cabe nem importa aqui seguir em pormenor estes aspectos. O importante é o fenómeno global que tentámos apontar e o facto de toda a *experiência*, toda a «travessia» da vida, estar marcada pela organização destas unidades – se assim se pode dizer, o facto de toda a experiência (e, nesse sentido, a vida) «soletrar» o fio do tempo (a sequência daquilo que se atravessa, por que se passa) com base em unidades deste tipo.

Se analisarmos o curso da primeira parte de *To the Lighthouse* o que encontramos é um cuidadoso registo deste tipo de *formas temporais*, que acabam por desenhar a forma do *dia* – do dia anterior àquele em que devia ter lugar a ida ao farol – até que a génese dessa forma (que é, portanto, uma *forma de formas*<sup>414</sup>) se *perfaz* e a forma do *dia emblemático* fica, se assim se pode dizer, *inteira, completa*<sup>415</sup>.

Importa, em tudo isto, vincar bem dois pontos, sem cuja consideração facilmente

---

414 E uma *forma de formas* de terceiro, quarto grau, etc.

415 Observe-se que a forma neste sentido que acabámos de enunciar é o material de que é feita a *biografia*. Este é um aspecto sobre que já nos debruçaremos, mas importa ter presente, desde já, que uma biografia é justamente uma forma de formas (uma forma temporal de formas temporais) desta natureza.

se perde de vista a natureza peculiar daquilo que aqui está em causa.

O primeiro tem que ver com a circunstância de, em consonância com aquilo em que temos vindo a insistir, a *forma temporal* a que fizemos referência e que está no centro da primeira parte de *To the Lighthouse* dizer respeito tanto ao domínio dos *factos* quanto ao domínio dos *significados*. E isto de tal modo que o que se desenha é uma complexa correlação de aspectos que podemos resumir do seguinte modo: a) a experiência dos *factos* é também uma experiência de formas temporais no sentido referido, b) o mesmo vale para a experiência dos *significados* a que os factos se acham associados e c) há justamente esta associação que acabámos de recordar (a experiência dos factos é também uma experiência de significado), mas esta ligação não significa necessariamente que a *forma temporal dos factos* e a *forma temporal dos significados coincidam*, tenham as mesmas cesuras, estejam organizadas em unidades coincidentes; sucede antes que cada uma segue o seu próprio curso e se articula do seu modo próprio, com um intenso «comércio» (trocas, influência recíproca, etc.) entre os dois «fios», que estão entrosados e fundidos um com o outro, mas de tal modo que cada um tem o seu fluxo e organização específica, a sua «lógica» própria, etc.

O segundo aspecto que há que pôr em relevo é o carácter quase *imperceptível* da génese desta *forma temporal*, que se produz em grande parte no terreno daquilo a que Leibniz chama *petites perceptions*. Quando dizemos que a primeira parte de *To the Lighthouse* faz acompanhar a génese da forma temporal do dia de que se trata nela, isso não significa de modo nenhum que essa génese se produza de forma *acentuada*, vincando bem que aqui começa a despontar isto e aquilo, que acolá já se desenha com toda nitidez e começa a ficar (ou já está decididamente) consumada a presença desta e daquela determinação (quer dizer, a configuração desta ou daquela forma), etc. Sucedem o contrário. A primeira parte de *To the Lighthouse* mostra como este desenhar (esta «instalação» e esta «inscrição») da *forma temporal* – ou, mais propriamente, de uma sucessão de unidades de formas temporais que vão fixando o «rosto» do dia – se desenvolve  *muito silenciosamente*. A certa altura percebe-se que esta ou aquela forma (ou este ou aquele aspecto da forma temporal) *já está* (e, na verdade, até já *estava* antes do momento em que se dá conta dela). Mas isso sucede sem que seja possível determinar exactamente em que instante definido é que essa forma entra ou entrou em cena, se definiu ou instalou. Por outras palavras, tal como se acha posto em cena na



primeira parte de *To the Lighthouse*, a construção da *forma temporal* (o emergir dela) tem algo de correspondente àquilo para que apontam as diversas versões do paradoxo megárico do Sorites – que se caracteriza por, em relação a determinações qualitativas ligadas à *quantidade* (como por exemplo, «montão», «careca», «cabelo farto», etc.) não ser possível determinar precisamente uma fronteira quantitativa onde comece ou acabe a esfera de aplicação de uma determinação e acabe ou comece a esfera da determinação oposta. Este importante aspecto vale pelo menos em grande parte para o âmbito da experiência dos factos, mas vale ainda mais no que diz respeito ao domínio dos significados, onde as formas temporais, no sentido que aqui temos andado a focar, são, no fundamental, presenças invisíveis que tendem a não aparecer de maneira nenhuma como *forma* (no sentido da oposição *forma/fundo*) mas apenas como *fundo* – como factores da profundidade da experiência que influem mas não chamam a atenção sobre si.

Tudo isto que acabámos de ver é importante para se perceber o que está em jogo na primeira parte de *To the Lighthouse* e também aquilo que esta primeira parte permite ver acerca da *forma temporal* e do papel que a *forma temporal* (sc. as *formas temporais*) desempenham no curso da vida. Mas, sendo importante, na verdade ainda é insuficiente, por diversas razões, e muito em especial porque não chama a atenção para algo que podemos descrever como uma sintaxe da forma temporal. É este aspecto – a sintaxe da *forma temporal*, a sua importância na estrutura de *To the Lighthouse* e na estrutura do próprio curso da vida, tal como V. Woolf a põe em evidência – que agora importa considerar.

Vincámos o modo como V. Woolf foca a emergência da forma temporal. Vimos que não sucede apenas que tudo tem um carácter *formado*, que também é importante o facto de haver uma *multiplicidade* de *formas temporais*, no plural – de tal modo que, por um lado, à medida que a vida vai correndo, as determinações sucessivas se vão condensando em unidades (com as cesuras, as inflexões e os saltos qualitativos que lhes correspondem<sup>416</sup>). Aquilo a que se assiste na primeira parte de *To the Lighthouse* (como aliás também, por exemplo, em *Mrs Dalloway*) é precisamente o emergir de formas temporais no sentido definido. É como se, ao ouvir o que «vai dizendo» a vida,

---

416 Sobre a noção de saltos qualitativos, cf. Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, 1 Bd. 1. Buch Das Sein. Facsimiledruck nach der Erstausgabe von 1812, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966, pp. 309 ss.

fôssemos passando de «sílabas», ainda desgarradas e indecisas quanto à «palavra» que configuram, ao aparecimento de uma «palavra» (como *unidade significativa mínima*<sup>417</sup>). A inscrição de cada forma temporal neste sentido produz já como que uma contracção ou fixação (o que marca a vida passa a ter já esta e aquela determinação definida – e isto, como vimos, tanto no plano dos factos, quanto no plano dos significados). Importa agora ter em atenção que a estrutura da *forma temporal* (ou melhor, a estrutura da *multiplicidade de formas temporais*) tem algo de equivalente à estrutura das frases. O que significa ao mesmo tempo duas coisas. Por um lado, as sucessivas formas temporais estão também elas interligadas em formas temporais mais amplas que as integram. Por outro lado, as próprias frases estão constituídas entre si de tal modo que cada uma está como que suspensa da sua continuação e é sempre susceptível de ver o seu sentido alterado na continuação.

Vejamos um pouco melhor que é que isto quer dizer (e, em particular, que é que quer dizer o segundo aspecto referido). Se cada forma temporal, ao desenhar-se, já fixa uma determinação definida do curso da vida, é precisamente essa *determinação definida* (essa *forma temporal* já inscrita) que está exposta à possibilidade de ser modificada na continuação. Podemos exprimi-lo, como aqui o tentámos fazer: mediante o paralelo com a linguagem. Ὀνόματα (em sentido lato: adjectivos, verbos, etc.) estão sujeitos a terem o seu sentido *revisto, modificado* na continuação do λόγος ou da frase – mas de tal modo que essa modificação é uma modificação *de algo que já está* e o resultado da modificação inclui os ὀνόματα já previamente incluídos na frase: é uma modificação *deles* e não algo absolutamente novo, contituído *a partir do zero*. Assim também as *formas temporais* que definem o curso da vida (sc. as determinações que se vão desenhando nessas formas temporais) estão *sintacticamente encadeadas*. Há como que «ὀνόματα» e como que «λόγοι» ou «frases» do curso da vida. Tal como na linguagem, o sentido destes «nomes» depende das «frases» em que entram e, por outro lado, as «frases» dependem das frases que lhe dão continuação e são susceptíveis de serem revistas pela adjunção de mais «frases» a cuja luz se modifica o aspecto (a determinação, o sentido) das anteriores. Em suma, a estrutura daquilo a que chamamos a *forma temporal* – quer dizer, a maneira como a própria vida fixa ou declara o seu curso

---

417 De tal modo que passa a ficar claro que se trata definidamente da palavra tal ou tal, enquanto as sílabas, só por si, ainda deixam isso em aberto. Sobre o sentido em que aqui se fala (ou vai falar) de «sílabas», «palavras» (ὀνόματα) e «frases» (λόγοι), cf. Aristóteles, *De Interpretatione* 16 e *Poetica* 1457.

– tem em si mesma algo de equivalente à estrutura do *discurso* ou à estrutura da *narrativa* enquanto tal. Não é por acaso que a vida se expressa na forma de uma narrativa – ela já tem, de certo modo, em si mesma, essa forma.

Para se entender bem tudo isto há que acrescentar uma importante ressalva. Ao estabelecer-se o paralelo com a estrutura da linguagem (das unidades semânticas mínimas, da sua composição com outras unidades semânticas mínimas na constituição de λόγοι, etc.), isso pode sugerir que a própria forma da composição enquanto tal só emerge a pouco e pouco e haverá, portanto, qualquer coisa como um estádio prévio à constituição de «frases», um estádio ainda composto só por unidades elementares de significação (ou por *formas temporais* simples), etc. Ora, não é assim. Não cabe aqui indagar que é que se passa no que diz respeito à linguagem – saber até que ponto a *unidade mínima de significação* pode ser um núcleo de significação simples ou se a própria unidade mínima já é *sintética* (já corresponde a frases, a λόγοι ou a juízos)<sup>418</sup>. Mas, no que diz respeito à *forma temporal* (quer dizer, à maneira como a própria vida fixa ou declara o seu curso), não há nenhum estádio onde o *ângulo* esteja fechado em unidades elementares e seja, se assim se pode dizer, estritamente «*morfológico*» e ainda não «*sintático*». É claro que a estrutura da experiência é tal que se passa precisamente aquilo que se disse – e o curso da vida, o curso do que está a acontecer a cada momento (por exemplo, o modo como me corre a redacção de um texto, o que diz ou faz a pessoa X ou Y que chega, até que ponto é produtivo ou agradável o serão, etc.) só se vai *definindo a pouco e pouco*. De certo modo, no próprio curso da vida tudo se passa como se, a pouco e pouco, a adjunção de «sílabas» fosse formando «palavras», e estas só a pouco e pouco fossem produzindo «frases», etc. Mas é importante perceber que esta mesma passagem das «sílabas» (das «sílabas» da *forma temporal*) para as unidades elementares (as «palavras» da *forma temporal*) e destas para a constituição de *formas temporais mais complexas* (ou seja, de «frases» do curso da vida) se faz num meio que está sempre já marcado pela forma da «frase» e, na verdade, até já pela forma mais complexa da narrativa ou do discurso. Quer dizer, a passagem inicial da «sílaba» ou da «palavra» ainda indefinida para a «palavra» já definida e desta para a «frase», etc., não se joga num ângulo que esteja absolutamente fechado na esfera das «sílabas» ou na

---

418 De tal modo que as unidades simples de significação só são possíveis como *momentos* de algo mais complexo, [etc.] e, quando se compreende um ὄνομα como ὄνομα, essa compreensão supõe já, de facto, toda a compreensão da forma do λόγος em que os ὀνόματα podem entrar como momentos.

esfera das «palavras» soltas, desgarradas – e sem qualquer ponto de vista para a sua junção ou composição em «frases», sc. para a composição das próprias «frases» em *sequências* de «frases», etc. Sucede, muito pelo contrário, que o meio em que a «palavra» (a forma temporal) ainda não está definida – e onde, por assim dizer, ainda há só «sílabas» – é um meio *sempre já dirigido a «palavras»*, *sintonizado* por elas, à *procura* delas. Mais: na verdade é sempre já um *meio dirigido a «frases»*, *sintonizado* por elas, à *procura* delas. Aliás, vendo bem, é sempre já um meio *dirigido a «sequências de frases»*, *sintonizado* por elas, à procura delas. Dito de outro modo, o meio em causa<sup>419</sup> é sempre já votado à *totalidade* e ao discurso *todo* – à articulação global da vida. E as «palavras», que a pouco e pouco se desenham, as «frases» que a pouco e pouco se vão formando, as «frases» ainda mais complexas que as completam, etc., não se vêm inscrever onde ainda não há estrutura «frásica» sc. uma estrutura sintática ou a estrutura narrativa do discurso. Não. Onde se desenham<sup>420</sup>, vêm fechar um em-aberto que, se assim se pode dizer, já é um em-aberto *de frases*, voltado para elas, à procura delas ou em prospecção delas (um em-aberto que já tem a estrutura da frase e do discurso ou da narrativa, e que não é aberto quanto a essa estrutura, antes apenas quanto ao teor concreto das «frases» e da «narrativa» que se vai produzindo). Aliás, vendo bem, nem mesmo esta descrição é inteiramente exacta. Pois, para ser assim, como acabámos de dizer, teria de acontecer que houvesse qualquer coisa como um *grau-zero* de expectativas concretas (um grau-zero de *antecipações*) a respeito do curso ulterior da vida. Quando na verdade é exactamente o contrário que sucede e, à medida que se vai escrevendo, o «texto» da vida não está inteiramente *em branco* para diante; já está *escrito com antecipações* e tem, por isso, à medida que vão ocorrendo os novos «lançamentos» ou «inscrições», à medida que vão englobando as novas «sílabas», as novas «palavras» e as novas «frases», o carácter de *um texto que se reescreve*, de qualquer coisa como um palimpsesto<sup>421</sup>.

Ora, é exactamente esta complexa estrutura (a estrutura da *forma temporal* e aquilo a que chamámos a sintaxe da *forma temporal*) que encontramos claramente bosquejada na primeira parte de *To the Lighthouse*. Como acentuámos ao falar da

419 Quer dizer aqui: o modo como, instante a instante, a vida se acompanha e *segue aquilo que vai sendo de si*.

420 Onde, para se desenharem, passam por momentos em que ainda são só «sílabas» ou só «ὀνόματα» (as «sílabas» e as «palavras» da forma temporal).

421 Ver Carvalho, M. J., «O Caso do Cogito no Filebo de Platão», in *Idem* et al. (ed.) *Incursões no Filebo*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2012, apêndice VIII.

«distância» e do seu papel, a velocidade a que a vida se vai «declarando» ou produzindo a sua «narrativa» é uma velocidade diferente, em muitos aspectos mais lenta que a produção de frases, de narrativa ou de discurso no sentido literal. E, por outro lado, há que ter em conta que não se trata pura e simplesmente de uma série de palavras, frases, frases mais complexas, mas de algo mais intrincado, a «mais vozes» – desde logo porque há uma sucessão de formas temporais e uma sintaxe de formas temporais *dos factos* e uma sucessão de formas temporais e uma sintaxe de formas temporais *do significado*.

Mas, de todo o modo, a estrutura é no fundamental esta. E um aspecto que se acha especialmente posto em evidência é o modo como a estrutura *sintáctica* da forma temporal – e em particular a circunstância de cada «frase» da vida estar pendente de uma continuação e poder ser alterada pela(s) frase(s) que se segue(m), faz que se esteja de certo modo «cego» também para o que já está a ser (e em certo sentido até para o que já foi). Também neste sentido a revelação daquilo que o presente é, daquilo que «carrega», a revelação do seu significado necessita de distância. Para ver o significado do presente, é necessário deixá-lo «passar». Pois a estrutura de constituição da própria temporalidade implica que o presente só se «revele» (ou, pelo menos, só se veja melhor) quando já não é, i.e., quando é «revisto» à luz de um olhar que se debruça sobre o presente<sup>422</sup>.

O final da primeira parte de *To the Lighthouse* (que, na verdade, só tem lugar no primeiro parágrafo da segunda parte) evidencia este ponto: «Well, we must wait for the future to show, said Mr Bankes, coming in from the terrace» (*TL*, 137).

Isto não significa, como também resulta claro do que dissemos, que não haja expectativas – que não haja já uma certa componente de «frases» e de narrativa *para diante*. V. Woolf acentua justamente que não é assim, que já há antecipações desta ordem:

They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house: and to her too. It flattered her, where she was most susceptible of flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven; [...] It was all one stream, and chairs, tables, maps, were hers, were theirs, it did not matter whose, and Paul and Minta

---

422 Nada pode garantir que o futuro não venha revelar ainda mais aquilo que já é (e mesmo aquilo que já foi). E não há limites para a margem dessa transformação. Em suma, na continuação, o presente e o passado podem vir a revelar-se radicalmente *outros*.

would carry it on when she was dead. (TL, 123)

Esta antecipação (este já estar sintacticamente adiantado, já ter o texto escrito para diante) está expressa, com grande nitidez, por exemplo no passo citado. Há que ter em atenção que, neste passo, a antecipação tem lugar no modo de um *moment of being* e não no modo do *nondescript cotton wool*. Mas isso não altera o fundamental do que aqui se trata de assinalar. Por outro lado, o passo em causa mostra a peculiar relação entre esta antecipação (as «frases» futuras vistas a partir do presente) e o futuro-tornado-presente a que ela é relativa. Em certo sentido, a antecipação em causa já diz o que será, designadamente na terceira parte de *To the Lighthouse*. Mas, num outro sentido, aquilo que preenche esta antecipação («lhe dá razão») é, como se verá, completamente diferente do que estava antecipado. E, de todo o modo, tal como as «frases» do presente (ou do passado), também as «frases» de antecipação estão pendentes da continuação e sujeitas a verem o seu sentido modificado pela continuação da «narrativa» no futuro.

A segunda parte de *To the Lighthouse* tem por título *Time Passes*. Esta parte intermédia começa, por assim dizer, com a extinção das luzes e a intromissão da noite. Nesta segunda parte, que cobre um período de cerca dez anos, assistimos à progressiva passagem do tempo que produz, por assim dizer, duas formas de ruína. A primeira forma diz respeito à ruína da casa onde se passou o dia da primeira parte:

The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it. The long night seemed to have set in; the trifling airs, nibbling, the clammy breaths, fumbling, seemed to have triumphed (TL, 149-150)

A segunda forma de ruína diz respeito à vida humana e ao modo como, de forma abrupta e, aparentemente, desinteressada (como que de passagem ou apenas entre parênteses), o leitor é notificado do desaparecimento de certas personagens da acção que se desenrolou no dia emblemático da primeira parte:

[Mr Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty.] (TL, 140)

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (TL, 145)

Vendo bem, o que acontece no percurso de ausência da segunda parte de *To the Lighthouse* é, de certo modo, o contrário do que parece se tomarmos a segunda parte pelo seu valor facial. O que nela está e causa é *a própria casa sem ninguém*. Trata-se de qualquer coisa como uma realização ou aplicação do problema filosófico de Mr Ramsay sobre a mesa de cozinha quando não há ninguém lá a vê-la<sup>423</sup>. A segunda parte transporta-nos à própria *casa vazia*, que *nenhum olhar habita* – à casa inteiramente *devolvida só a si mesma, sem ninguém*. Mas, se virmos efectivamente o que se passa nestas páginas onde somos levados à casa mergulhada na total ausência de quem quer que seja (ou com a ausência de quem quer que seja só esporadicamente interrompida por alguém), verificamos que, na verdade, está lá posto *um olhar* que tudo testemunha – um olhar que se pretende impessoal (quase como se fosse o olhar da própria casa ou de algo nela), mas que na verdade é o olhar de alguém – do narrador ou do leitor. Este olhar tem de certo modo a forma «se lá estivesse alguém, era isto que veria» – e é nesse sentido um olhar no *condicional* (e até mesmo no *irrealis*). Mas isso não altera o facto fundamental de esta visão da *casa onde não está ninguém* transgredir as condições daquilo que pretende captar. Ou seja, não altera o facto de o olhar (que é introduzido a assistir a tudo) contaminar esse «objecto» que alegadamente corresponderá à *integral ausência de quem quer que fosse* (de qualquer olhar). De sorte que se põe lá aquilo cuja integral ausência se pretende captar.

Ora, isto é importante por diversas razões, que aqui importa considerar ao menos em esboço, mesmo que o que está aqui em causa não seja propriamente a segunda parte de *To the Lighthouse*, mas apenas os fenómenos que a estrutura deste texto pode contribuir para identificar.

Em primeiro lugar, o que acabámos de ver é importante porque põe o problema da relação entre o acontecimento de aparecimento, que é a própria mónada, e o para-lá-de-si que esse mesmo acontecimento refere: o para-lá-de-si da sua própria ausência, daquilo que há *independentemente do aparecer, onde não há aparecer* (e, mesmo onde há aparecimento, o para-lá do aparecimento a que corresponde tudo, aquilo

---

423 Ainda voltaremos a este problema, que aqui é considerado só na medida que é indispensável para a compreensão da estrutura de *To the Lighthouse* e do modo como a estrutura de *To the Lighthouse* é relevante para se entender a «forma» da própria vida.

cujo modo-de-ser não tem nada que ver com o aparecimento, não é feito de aparecimento, não precisa de aparecimento nem tem nada que ver com ele)<sup>424</sup>. O problema filosófico de Mr Ramsay não é só o problema filosófico de Mr Ramsay (um problema distante, que algumas pessoas se dão ao trabalho de suscitar e de procurar esclarecer, e que é apenas episodicamente referido como uma curiosidade ou como elemento adicional para caracterizar Mr Ramsay ou algo assim). É um problema inscrito na própria forma como o aparecimento refere esse outro que é a realidade totalmente despojada dele e inculca essa ideia de *algo absolutamente irreduzível ao percipi* (independente dele, etc.) como uma das estruturas fundamentais de compreensão que se tem das coisas. Por isso mesmo, o problema da mesa de cozinha não aparece só de passagem na primeira parte de *To the Lighthouse*, nem tão pouco é glosado apenas nesta segunda parte, antes volta a aparecer, por exemplo, em *The Years*<sup>425</sup>. Se considerarmos a forma como a referência à realidade independente (quer dizer, à realidade independente de qualquer acesso ou representação) habitualmente se acha compreendida, verificamos que a maior parte das vezes a realidade independente está identificada com isso mesmo que aparece. Tudo se passa como se *isso mesmo que aparece* fosse<sup>426</sup> igual ao que há independentemente do acesso ou da representação. Contudo, se levarmos a sério o sentido da própria tese em causa e tivermos em conta que ela aponta para algo cujo modo-de-ser se distingue pela *total ausência de qualquer acesso de representação ou apresentação*, percebemos que, na verdade, não fazemos a mínima ideia do que possa ser algo que é *no quadro de uma total ausência de acesso ou representação*; percebemos que o encontro da determinação efectivamente correspondente a isso implica a completa supressão do próprio acontecimento de representação que nos constitui – e que, ao tentarmos representar isso, *pomos* desde logo «performativamente» (tenhamos ou não tenhamos consciência disso) aquilo cuja integral supressão está

---

424 Distraidamente pode-se ser levado a supor que o problema só se põe relativamente àquilo que se situa *fora* do campo de realidade sobre que recai o aparecimento de que se dispõe. Quer dizer, pode-se ser levado a supor que o problema só se põe a respeito do que se passa «onde o sujeito não está» – numa espécie de «longe» do sujeito. Mas, vendo bem, *o problema põe-se também a respeito disso mesmo que se situa no próprio campo de realidade sobre que incide o aparecimento disponível*, na medida em que o próprio aparecimento inculca que a realidade em causa nesse mesmo campo é, ela mesma, feita de «ausência do sujeito» – e, nesse sentido, o sujeito «não está lá» em tudo (mesmo o mais próximo) que é compreendido como sendo independente do aparecimento, sc. do sujeito.

425 Ver supra, citação inicial de §8.1. Não importa discutir aqui que autores ou que formações de problema em causa V. Woolf tem propriamente em vista, tenha-se presente que a questão também está posta no princípio de *The Longest Journey* de Forster e constitui, de um outro ângulo o mote que é glosado em todos os desenvolvimentos deste livro.

426 Veja-se como soa estranho o conjuntivo.



implicada na determinação que se pretende compreender ou acompanhar<sup>427</sup>.

Sendo assim, há como que um *desvio* na nossa tentativa de representação da ausência do aparecimento e o que, a este respeito, caracteriza a mónada (a mónada do aparecimento) é algo que podemos descrever como uma *duplicidade*. Por um lado tem notícia disso (isso é qualquer coisa que está inserida no próprio «território» da mónada, fazendo que esse «território» justamente *não seja territorial* e vá ou se estenda para lá de si próprio). Por outro lado, o facto de ser assim não impede que essa «negação» de si que está reconhecida e presente no «interior» da mónada *lhe escape por completo*, seja algo ao mesmo tempo completamente fora do seu alcance – um *«avesso de si»* em relação ao qual não faz mesmo a mais remota ideia de a que é que pode corresponder.

Este facto não impede que possamos – e de facto, mais do que isso: tendamos a – esquecer tudo isto e a ver as coisas como se este problema pura e simplesmente não se pusesse e não houvesse, pelo menos a este respeito, nenhum limite significativo para a nossa capacidade de conceber. É precisamente isto que está em causa na segunda parte de *To the Lighthouse*. Também aqui se tem uma sugestão de eficácia no acompanhamento da ausência – e é «como se estivessemos mesmo a ver» a casa sem ninguém, o que lá se passa, etc. Mas, por outro lado, ao fazer isso, a segunda parte de *To the Lighthouse* põe de certo modo à mostra os seus próprios «andaimes», chama a atenção para a «transgressão performativa» que opera e, nessa medida, põe a descoberto o problema que à primeira vista esconde.

Nesse sentido, aquilo que encontramos na segunda parte de *To the Lighthouse* corresponde ao que oportunamente vimos que é posto em evidência em *An Unwritten Novel*, onde se chama a atenção para o facto de toda a evidência que temos acerca do

---

427 Nessa medida, como vincámos, o que se passa «longe», onde a apresentação não chega, não é significativamente diferente do que se passa «nas nossas barbas» ou «nas barbas» do acesso de que dispomos: nos dois casos o que o aparecimento em que estamos lançados nos inculca é que há algo constituído num registo de total ausência de acesso (de tal modo que o meu corpo, tudo aquilo que me rodeia, etc., pertence a esse *registo* ou a esse modo de ser – que, de facto, não consigo representar senão contaminando-o com o aparecimento – a representação, ou como se queira dizer – de cuja ausência «é feito»). O que assim se desenha é uma forma radical de *alteridade*, diferente da alteridade de *outrem*, mas não menos inalcançável do que ela. Também neste caso a mónada, por um lado, tem inscrita em si a referência ao para-lá-de-si e essa referência é algo de incontornável (e, pelo menos, uma possibilidade irreduzível para que se está advertido e voltado) no próprio quadro da mónada. Por outras palavras, esse âmbito do *objecto independente* (do objecto constituído só por si, totalmente independente de qualquer acesso ou apresentação) é *abrangido pela mónada* (a mónada do aparecimento), *pertence-lhe*. Mas, por outro lado, a determinação para que aponta essa referência àquilo que é *independente de qualquer acesso ou apresentação* (e está constituído na *total ausência de acesso ou apresentação*) é uma determinação que implica a supressão do próprio aparecimento ou do acesso e que, por isso, fica *totalmente fora de alcance* (e não pode ser eficazmente captada pelas representações que dela temos).

que se passa com o ponto de vista alheio (na «lucidez» de outrem) possuir um carácter puramente *conjectural* ou *ilusório* e constituir qualquer coisa como um «lá-fora» «cá-dentro», em que a mónada só aparentemente vai além das suas fronteiras e na verdade continua a representar e a conceber *sob a presidência da sua própria identidade*, na forma *correspondente a essa identidade*, etc. Como *An Unwritten Novel* também põe em evidência, nada impede que possamos facilmente embarcar na ilusão do narrador onisciente (e, na verdade, que continuemos a embarcar nela, mesmo quando acabou de ser denunciado o que tem de ilusório). *Mutatis mutandis*, é de algo assim que se trata na segunda parte de *To the Lighthouse*. Também neste caso (quer dizer, tanto na segunda parte de *To the Lighthouse* como de cada vez que embarcamos na ilusão de acompanhar o que há na ausência de qualquer representação) há em nós qualquer coisa como um «narrador onisciente» que parece acompanhar esse *para-lá* do próprio aparecimento, como se se conseguisse evadir da esfera da representação (do acesso da mónada) e chegasse ao «outro lado», às próprias coisas na «mudez» daquilo que propriamente as faz, independentemente de alguém ser testemunha delas.

Mas, se, por tudo isto, a segunda parte de *To the Lighthouse* não capta verdadeiramente aquilo para que aponta e põe, de certo modo, o «dedo na ferida» dessa «fuga» *do seu próprio objecto*, há um outro sentido em que não falha o seu objecto, antes o põe ou o faz aparecer com toda a sua força e na sua plenitude. Esse objecto que a segunda parte de *To the Lighthouse* faz aparecer com toda a nitidez é precisamente *a relação com a ausência* (a *ausência* – e até mesmo a total ausência – *enquanto correlativa de uma relação com ela*<sup>428</sup>).

Ora, também é isso – e podemos dizer que é sobretudo isso – que está em causa na segunda parte de *To the Lighthouse*. A casa foi abandonada, os «anos» passam sem que se vá lá. Mas, nessa ausência da casa (nesse «não-estar-lá», nesse «não-ir-lá», nessa falta dela) *representa-se a ausência*: a casa sem ninguém. E essa representação faz parte da relação com a casa e *continua a relação que se tinha com ela* (com ela e com o significado dela) no passado em que se estava lá<sup>429</sup>. Por outras palavras, o «lá» (o

---

428 A qual é, claro está, muito diferente da pura e simples ausência de representação, de que acabámos de falar. É certo que a representação da ausência, no sentido que está em causa na segunda parte de *To the Lighthouse*, remete justamente para a ausência de representação – isso mesmo a que, como vimos, não se chega. Mas, por outro lado, o problema põe-se (ou não se põe – quer dizer, parece resolvido) precisamente porque há uma *relação com a ausência* – porque a própria mónada está constituída de tal modo que aponta para esse «avesso» de si mesma.

429 I.e., em *To the Lighthouse*, a relação que havia com a casa na primeira parte.

«estar-lá» no lugar da ausência ou, para usar a terminologia de Husserl, a presentificação – *Vergegenwärtigung* – do lugar da ausência) é uma forma própria da relação com o longe – e o que a segunda parte de *To the Lighthouse* encena é essa forma de *relação com o ausente e a ausência*.

Este ponto pode passar despercebido, porque toda a narração da passagem do tempo na segunda parte de *To the Lighthouse* está de tal modo *centrada* na própria casa (é de tal maneira um estar *lá nela* e *só nela*) que tudo o mais (o que se passa fora dela) aparece apenas como um vago eco de coisas muito ao longe. Quer dizer: o «aqui» da segunda parte de *To the Lighthouse* é o «aqui» *da própria casa* (como se fosse o mesmo que na primeira parte), e o «fora» dela ou o «para-lá-dela» é que aparece como longe. Mas, vendo bem, só à primeira vista é que isso é assim. Ou isso é apenas *uma parte da verdade* e tem tais relações com a outra parte que essa outra parte da verdade muda radicalmente o sentido disto. Pois, de facto, não se trata senão de um «lá» (*lá-na-casa*) imaginário, *constituído a partir da ausência ou à distância*<sup>430</sup>: invertendo *imaginariamente* o que «é lá» e o que «é cá». Em suma, o centramento na casa que encontramos na segunda parte de *To the Lighthouse* é um centramento de *evasão* ou de *romagem* imaginária à ausência, ao lugar onde não se está. A casa da segunda parte não corresponde ao seu valor facial. Na verdade trata-se desse lugar que se tem na procura do que não se tem<sup>431</sup> (esse «estar-lá» *onde não se vai e onde não se está*)<sup>432</sup>. Precisamente por isso, a casa vazia da segunda parte de *To the Lighthouse* está nos antípodas de ser efectivamente o *avesso* da mónada: é, se assim se pode dizer, uma casa-que-aparece, uma *casa-connosco*, uma casa cheia de significados (ainda a casa da própria mónada – a «mesma» casa da primeira parte).

O que nos leva finalmente a um último ponto que importa considerar neste contexto e que é decisivo. Precisamente porque assim é, o que é descrito em *To the Lighthouse* quando aparentemente se está absolutamente concentrado no que se passa com a própria casa, onde não está ninguém, e com as transformações que se produzem na casa onde não está ninguém acaba por constituir na verdade uma descrição do que se

---

430 Quer dizer, constituído a partir do «não-estar-lá».

431 É, se quisermos, Sião representada a partir dos rios de Babilónia, na intensa e nítida representação do «lá» de Sião que o estar «sôbolos rios que vão por Babilónia» desperta.

432 O correlato da procura que se caracteriza precisamente por comportar, tal como é representado, a superação da falta a partir da qual é procurado (e, ao mesmo tempo, por não a comportar – pois caso contrário não haveria lugar para a própria procura: a superação da falta nesse correlato é meramente «fantasmática»).

passa *com quem tem uma relação com a casa*, ou seja, uma descrição do que se passa com a *mónada em cujo «drama» a casa constitui uma personagem central*. Ou, dito de outro modo, muito mais do que uma descrição do que se passa «na própria casa», a segunda parte de *To the Lighthouse* é uma descrição do que se passa na *memória da casa* ou do que se passa na *casa-personagem-de-uma-relação-com-ela* e, portanto, do que se passa *nessa relação* com ela. Em suma, ao contrário do que à primeira vista poderá parecer, a segunda parte de *To the Lighthouse* é sobre aqueles que não estão lá – sobre a *mónada*, sobre *alguém*.

E aqui toca-se o ponto que para nós é decisivo. Um dos aspectos fundamentais da descrição da casa vazia na segunda parte de *To the Lighthouse* é, como se disse, a *modificação* – mais precisamente uma *modificação de perda, de ruína*. Ao pé da letra, essa perda ou ruína é sobretudo uma perda ou ruína «da própria casa» – e só colateralmente, em eco, de passagem, é também uma perda ou ruína *nas vidas ligadas à casa*. Mas, vendo bem, o que sucede acaba por ser o contrário. A perda ou ruína no «lá» imaginário da casa vazia é uma perda ou ruína da vida que na primeira parte habitava a casa – é ela a verdadeira sede dessa perda, tanto da perda ou ruína da casa quanto da perda ou ruína do resto de que a perda da casa (e o abandono da casa, a distância em relação a ela) é o emblema. Ou, para o exprimir na própria linguagem de V. Woolf, a casa é o objecto onde «tem lugar» a «visão» dessa perda ou dessa ruína (a casa é o «pavio» onde arde a chama dessa visão). Ora, sendo assim, isto significa que a inscrição (a «frase» ou o «complexo de frases») correspondente ao dia da primeira parte de *To the Lighthouse*<sup>433</sup> é *continuada e modificada pela sua continuação na(s) frase(s) da segunda parte*, que altera(m) a forma temporal ou o sentido da narrativa da primeira parte, levando-as a aparecer à nova luz que emerge da continuação de uma «frase» (ou de um «complexo de frases») pela outra (sc. pelo outro «complexo de frases»). O dia da primeira parte (a vida da primeira parte) é *redita* pela continuação e, com isso, passa a dizer outra coisa. Assim como a transformação da casa na segunda parte modifica a própria casa que era na primeira, assim também aquilo que no fundo está em causa – a casa-personagem-de-uma-vida e a própria vida marcada pela relação com a casa – sofre uma transformação. E é também transformado e redito o dia emblemático da primeira parte (ou aquilo de que esse dia constitui um emblema). Mas passemos à terceira parte

---

433 Quer dizer, como sempre de novo importa não esquecer, tanto a «frase» dos *factos* quanto a «frase» dos *significados*.

de *To the Lighthouse*.

É na terceira parte de *To the Lighthouse* (que, na verdade, começa no último parágrafo da segunda parte<sup>434</sup> e coincide com o «voltar à casa» onde se desenrolaram os acontecimentos da primeira parte) que se instala um olhar retrospectivo sobre o dia emblemático da primeira parte.

Nesta terceira parte, assistimos à tentativa que Lily Briscoe faz de completar um quadro que tinha iniciado dez anos antes, precisamente no dia emblemático da primeira parte. Esse quadro tinha Mrs Ramsay, entretanto falecida, como elemento central da sua composição: «She had never finished that picture. She would paint that picture now. It had been knocking about in her mind all these years» (*TL*, 161). A partir daqui, começamos a perceber que a composição do quadro de Lily (que no fundo reflecte a própria perspectiva de Woolf ao escrever *To the Lighthouse*) está relacionada com a forma como certas «presenças invisíveis» fazem parte da nossa vida e como que se encontram implicadas em tudo aquilo que fazemos. Neste sentido, a composição do quadro de Lily tem que ver com a necessidade de dar conta da presença de uma ausência (a presença da ausência de Mrs Ramsay) – a presença da ausência da «casa» que era, do significado que era, da vida que era, etc.

Mas ainda antes de explorarmos o que está em causa na *presença de uma ausência*, temos de considerar mais detidamente alguns pontos essenciais. Um aspecto importante a ter em conta, para se perceber o que está em jogo nesta terceira parte de *To the Lighthouse* é o facto de tudo se passar outra vez na casa da primeira parte – no lugar emblemático que de certo modo é o protagonista da segunda parte. Quer dizer, agora já não se trata do «aqui» imaginário a que o olhar se dirige na sua ausência (desse «aqui» que, como vimos, é um «lá»). Trata-se da própria casa, na plenitude da sua presença. Se assim se pode dizer, trata-se dela num «aqui» sem qualquer restrição. Isso não passa apenas pela posição no espaço (sc. pelo facto de se estar outra vez na casa), mas também pela circunstância de ela voltar a ser habitada, em certo sentido numa repetição «daquilo» que acontecia na primeira parte.

Ora, sendo assim, o que é marcante na terceira parte de *To the Lighthouse* é que este retorno *não é bem um retorno* e o «aqui» da casa, a despeito de tudo quanto

---

434 A terceira parte tem início com o voltar da «luz». A manhã é correlativa do despertar, i.e., de um acontecimento de lucidez que coincide com um «voltar à casa»: «Her eyes opened wide. Here she was again, she thought, sitting bold upright in bed. Awake» (*TL*, 155).

acabámos de dizer, *já não é o mesmo*, está como que ensombrado por uma *perda* – e por uma perda *irrecuperável*. Este é um aspecto decisivo. No plano *dos factos* o «aqui» é, de certo modo, o mesmo (a casa é a mesma, a diferença tem que ver apenas com o tempo e com o desaparecimento destas e daquelas personagens). No plano do *significado* (e de uma forma que se impõe com toda a força) o «aqui» não é o mesmo – o «aqui» é de certo modo tão marcado por ausência (ainda que de outra forma) quanto o que se passava na segunda parte. Ou seja, no plano do significado, há como que uma *cisão* da casa: a casa actual já não é a casa que era. A casa actual é *o lugar da ausência da casa que era* (do «mundo» que era, da «vida que era»). Por outras palavras, a relação com a casa actual tem características semelhantes àquilo que é descrito no discurso de Aristófanes no *Banquete* – como se a casa tivesse sido *cortada e separada de si mesma*, como se a plenitude dela houvesse ficado «lá», no tempo que foi, e o que agora há forma apenas um *σύμβολον* (um *fragmento*, um *caco*, um *coto* disso) e todo o caminhar no lugar da casa fosse ao mesmo tempo um caminhar no «buraco» do que falta e um caminhar em direcção a essa plenitude irremediavelmente perdida.

O segundo aspecto que importa considerar prende-se com a *distância* e o papel que ela desempenha naquilo a que chamámos a forma temporal – em especial no que diz respeito à forma temporal do significado. A *distância* intervém no acesso que temos às coisas e intervém a *vários títulos*. Intervém porque, como vimos, é uma condição de possibilidade do próprio aparecimento, do que nos aparece. A *distância* também intervém porque desempenha uma posição decisiva na transformação do aspecto de que as coisas se revestem – e o próprio curso da vida envolve uma permanente criação de distância. A *distância* intervém porque, por outro lado, a «travessia» da própria vida está indissociavelmente ligada a um empreendimento de ultrapassagem da distância<sup>435</sup>. Aquilo que V. Woolf procura pôr em evidência, por meio de Lily e dos problemas relativos à composição do seu quadro, é a importância da «distância» quer espacial,

---

435 Desde logo, tenha-se em consideração que um dos motivos centrais de *To the Lighthouse* é, precisamente, a «atracção» que o farol exerce sobre as personagens, em especial em James Ramsay. Essa «atracção» remete para a tentativa de superação da distância que acaba por ser transfigurada na própria «distância» que existe na relação entre James Ramsay e o seu pai, Mr Ramsay. Mas importa ter presente que não se trata pura e simplesmente de uma questão psicológica. Mais do que isso, trata-se do desenho de uma forma global da própria vida (a mesma forma global que está em causa na ideia da construção do puzzle – da vida como construção de um puzzle) ou, na própria tentativa de Lily Briscoe, quando tenta pintar o seu quadro. Em todos os casos está em causa *ir a algo, chegar a algum sítio*. E o que se desenha é precisamente a forma da vida como um acontecimento marcado justamente por este tipo de tensão – onde está sempre em causa ir a algum sítio, chegar ou não chegar, alcance ou não alcance.

quer temporal, como condição de possibilidade para a «revelação» de algo:

The sea stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things (*TL*, 204).

So much depends then, thought Lily Briscoe, looking at the sea which had scarcely a stain on it, which was so soft that the sails and the clouds seemed set in its blue, so much depends, she thought, upon distance: whether people are near us or far from us; for her feeling for Mr Ramsay changed as he sailed further and further across the bay. It seemed to be elongated, stretched out; he seemed to become more and more remote. He and his children seemed to be swallowed up in that blue, that distance. (*TL*, 207)

A «distância» é uma condição necessária para a própria visibilidade. Para ver o que quer que seja é necessário que o ponto de vista se encontre a uma certa distância das coisas. Pois estar «em cima» delas não as permite ver. Assim, para ver a forma de uma árvore não posso estar com os olhos «colados» ao tronco ou a uma folha. Mas, embora este seja um aspecto crucial na consideração da perspectiva, não é só isto que está em causa quando Lily Briscoe refere a importância da distância na visibilidade das coisas. A importância está também no facto de, tal como refere V. Woolf no passo citado, a própria distância como que «engolir» em si elementos que fazem parte da paisagem, mas que permanecem nela de forma «invisível». Note-se que o barco desaparece no horizonte, mas encontra-se «tecido» na própria paisagem, quer dizer, é parte integrante da visão dela. De cada vez, o que se tem é feito de um determinado «jogo» de proximidade e distância – que, como observámos, tem que ver com a flexibilidade ou elasticidade da «trama» da própria apresentação<sup>436</sup>. Quando a distância aumenta, uma parte do que se distinguia *imerge* e deixa de ser detectado (dissolve-se na paisagem). Mas aquilo que «desaparece» na paisagem não deixa de «estar» presente nela. Acontece simplesmente que está nela como uma «presença invisível» – mas uma presença invisível que *se faz sentir* na visibilidade da própria paisagem.

Por outras palavras, aquilo que é engolido pelo horizonte espacial (como o barco em que Mr Ramsay e os seus filhos viajam), bem como aquilo que é engolido pelo horizonte temporal (por exemplo, a morte de Mrs Ramsay) continua a fazer sentir a sua presença. Também este é um ponto importante da modalidade de distância (de constituição de distância) que está implicada na própria forma do curso da vida. Assim

---

436 Cf. supra §1.6.

como a travessia perceptiva (a travessia da αἴσθησις e da μνήμη) se vaza no constituir permanente das projecções empíricas (e, portanto, não fica pura e simplesmente para trás, antes molda e conforma as novas percepções e as novas memórias, que aparecem integradas nos «moldes» ou na «armação» das projecções empíricas), assim também, no plano dos significados há como que uma integração e incorporação de tudo aquilo que sucessivamente se foi inscrevendo na «placa sensível» e constitui, nesse sentido, a «paisagem» da vida.

Em última análise, é isso mesmo que está em causa no quadro de Lily Briscoe: não vivemos apenas com isto e com aquilo que se apresenta, vivemos também com qualquer coisa como um «quadro da vida». E é assim mesmo quando isso não avulta e o que mais chama a atenção são estes e aqueles factos, estas e aquelas coisas a tratar, etc. Ou seja, é assim mesmo na atmosfera do *nondescript cotton wool*, onde o próprio quadro é, também ele, uma *presença invisível*. E, sendo assim, tal como sucede em *To the Lighthouse*, o quadro integra, incorpora *toda a travessia* de que de cada vez resulta e inclui o todo dos significados sucessivamente inscritos – tal como a visão à distância inclui nas suas «dobras» (ou seja, no sentido etimológico, *implica*) aquilo que a distância faz perder de vista.

No caso de *To the Lighthouse* o que é particularmente posto em evidência é a forma como essa paisagem é uma paisagem marcada pela presença do *vazio* e da perda ou é uma paisagem de *presença de ausência*<sup>437</sup>. Nas últimas linhas de *To the Lighthouse*, é essa *ausência* que vai permitir a Lily ter a sua «visão» e, com isso, compor e «acabar» o seu quadro:

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (*TL*, 226)

O que importa agora considerar é como é que a presença de uma ausência entra, por assim dizer, na «composição» do presente. A imagem dos «degraus vazios», referida por Lily, é indiciadora de algo que é transversal à narrativa woolfiana: os «lugares» que

---

437 Tenha-se presente que nada disto significa obrigatoriamente que o curso da vida tenha de ser preenchido com as determinações que estão em jogo em *To the Lighthouse*. O que aqui importa é a própria *forma* desse curso, a estrutura da forma temporal, a estrutura da incorporação, o facto de essa incorporação ter um carácter «sintáctico» e, portanto, qualquer coisa de equivalente à estrutura da narração ou do discurso, etc. e todos os demais aspectos *formais* que pomos em foco.



se constituem em paisagens onde se encontra, de algum modo, «absorvida» a *presença* daqueles que passaram por esses mesmos «lugares». Assim, podemos falar de um «vazio» próprio desses «lugares». Esse vazio funciona como uma espécie de «eixo» em torno do qual «gravita» (e, por isso, se vê absorvida) a perspectiva de quem lida com aquilo que se faz sentir nesse «vazio».

What people had shed and left – a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes – those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and buttons; how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. (*TL*, 141)

As perguntas que a partir daqui se fazem são: a que corresponde esse «vazio»? De que forma pode o «vazio» (se, por definição, ele é *ausência*) ser portador de algo? E o que é isso de que o «vazio» é portador?

Quando Lily, em *To the Lighthouse*, refere os «degraus vazios»<sup>438</sup>, ou quando no final de *Jacob's Room* a mãe de Jacob segura um «par de sapatos velhos»<sup>439</sup> que outrora pertenceram ao seu filho, o que está em causa é, de certo modo, o carácter *elegíaco* de que esses elementos são portadores<sup>440</sup>. Ou seja, o «vazio» «faz a ponte» com aquilo que outrora foi – torna-se expressivo disso que, já-não-sendo, continua a afectar aquilo que ainda-é<sup>441</sup>. Aquilo que Lily procura, ao olhar para os «degraus vazios», é retirar do próprio olhar (que olha para o passado através dos degraus) a expressão da própria ausência de Mrs Ramsay. Por outras palavras, Lily procura uma expressão da ausência que, de certo modo, possa ser reveladora daquilo cuja presença de Mrs. Ramsay não permitia ver:

---

438 Cf. *TL*, 164 «The step where she used to sit was empty. She [Mrs Ramsay] was dead».

439 Cf. *JR*, 247 « She held out a pair of Jacob's old shoes»

440 A noção de elegia será desenvolvida mais adiante. Todavia, importa desde já vincar que, de certo modo, a relação presença/ausência (que é uma relação em que se lida com o «vazio» que a ausência deixa naquilo ou naquele em que permanece) tem sempre um tom elegíaco. V. Woolf, no seu diário, referindo-se a *To the Lighthouse*, propõe a substituição da forma «novela» por «elegia». Cf. *Diary*, vol.3, 34 «(But while I try to write, I am making up “To the Lighthouse” – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new ——— by Virginia Woolf. But what? Elegy?)».

441 O «vazio» não é necessariamente «regressivo». Também pode dizer respeito ao futuro ou ao presente. Mas não é isso que está em causa em *To the Lighthouse* e, por este motivo, limitamo-nos à modalidade de «vazio» especificamente focada nesta obra.

For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) (TL, 194)<sup>442</sup>

Os «degraus vazios» tornam-se, assim, uma espécie de «centro absorvente» da consciência de Lily que, em *tunneling process*, mergulha no passado (para o interrogar) com os olhos do presente. O quadro de Lily Briscoe é ao mesmo tempo o quadro do que é e do que foi, o quadro da presença e da ausência, fundidas de tal modo que as duas já não são separáveis e também não há nada onde não se encontre, ao mesmo tempo, o «dedo» das duas.

Tudo isto é, no entanto, ainda unilateral e insuficiente – e não dá bem conta do que se encontra desenhado em *To the Lighthouse*. Pois, como vimos, não se trata pura e simplesmente de uma *acumulação*, *incorporação* ou *integração* de elementos, como que «a monte», e a estrutura de *To the Lighthouse* (muito em especial, a articulação entre a primeira, a segunda e a terceira partes) põe justamente em evidência que não é assim. Como observámos, só uma certa *distância* permite o emergir de formas temporais (designadamente o emergir de formas temporais *na esfera do significado*) e a primeira parte de *To the Lighthouse* permite acompanhar a *formação* (o tomar forma) do dia emblemático, à medida que ele próprio vai correndo. Mas a segunda e a terceira partes vêm integrar a «frase» ou as «frases» do significado da primeira parte em «frases» mais extensas que fazem inflectir o seu sentido. Já tentámos pôr em evidência como é assim na segunda parte. Importa agora tentar perceber como é que a terceira parte volta a fazer inflectir o sentido global da «frase» (e, nessa medida, a determinação de cada um dos elementos), integrando nela aquilo que entra em cena quando se volta à casa e quando, por assim dizer, «a vida continua».

O ponto mais importante, enquanto de certo modo tudo se condensa, tem que ver com a questão da *plenitude* – com a maneira como o «dia» da primeira parte (ou aquilo de que esse dia constitui o emblema) tem um carácter *pleno*, como que intacto – por contraste com aquilo que se passa depois. O dia emblemático da primeira parte estava pendente de uma continuação da sua própria frase. Isso fazia parte integrante do que ele

---

442 Esta tentativa de «expressar o vazio» consiste numa tentativa de «agarrar» isso que o vazio faz sentir. Cf. TL, 194 «To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have – to want and want – how that wrung the heart, and wrung it again and again!» Nesse sentido, tal como Mr Ramsay, depois da morte de Mrs Ramsay, estica os braços mas estes permanecem vazios, também Lily sente o vazio como essa presença que se faz sentir mas que não se consegue «agarrar».

era. E essa frase teve continuação nas inflexões correspondentes à segunda e à terceira partes de *To the Lighthouse* – se assim se pode dizer, *tomou esse destino*. Nessa medida, o dia emblemático da primeira parte *é e não é* ao mesmo tempo um dia de *plenitude*. É um dia de plenitude no sentido em que, nele, muito do que veio a ser perdido na segunda parte e está irremediavelmente perdido na terceira parte ainda parecia estar «de pedra e cal». É um dia de plenitude porque, correlativamente o *quadro de significados* em que esse dia (e aquilo de que ele constitui um emblema) foi vivido ainda não se achava ensombrado pela referida perda. Mas, por outro lado, enquanto decorre o dia da primeira parte, não é um dia de plenitude não só porque uma grande parte do seu curso se desenrola ainda sem que esteja desenhada a *forma* dele, que de certo modo só emerge quando o próprio dia acaba<sup>443</sup>, mas também porque, para além disso, não há, na própria proximidade ao dia emblemático, nada da plenitude que, por contraste, será introduzida pelo corte ou pela perda (pela ruína) de que tratam a segunda e a terceira partes.

Assim, é a partir da relação com o «vazio», pelo contraste com o «pleno» do passado, que Lily vê nascer dele uma expressão, um significado, onde se percebe que o «vazio» não é «menos» que o «pleno», nem o «pleno» é «mais» que o «vazio». Ou seja, o «vazio» preenche-se com um significado para o qual o «pleno» era mudo<sup>444</sup>. E é a partir do próprio vazio que nasce o *pleno* para o qual o vazio tende, o qual *pleno* ao mesmo tempo *é e não é* o dia da primeira parte, tal como esse dia se deu e foi vivido. Vejamos como isto se exprime em *To the Lighthouse*:

Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a centre of complete emptiness. (*TL*, 194)

the space would fill; those empty flourishes would form into shape; if they shouted loud enough Mrs Ramsay would return. (*TL*, 195-196)<sup>445</sup>

443 Quer dizer, não só porque enquanto decorre, tanto os factos quanto o significado ainda estão, em grande parte, *em aberto*.

444 Neste sentido, encontrando-se o «vazio» como «centro absorvente» a partir do qual «brota», por assim dizer, um significado, M. Hussey nota que o lugar desse «vazio» para V. Woolf, diz respeito ao «coração da própria vida». Cf. Hussey, M., *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Ohio State University Press, 1986, pp.xii-xiii «There is a tension in Woolf's art, confirmed by her autobiographical writings, between the need for optimism and the real presence of absence, of nothingness. The 'form of the sentence' that solicits her to fill it with meaning is charged with exhilaration and terror because in writing she simultaneously denies and affirms the emptiness at the heart of life».

445 A respeito desta ausência que se torna presente a tudo, sem poder ser identificada em nada de concreto, veja-se o que V. Woolf diz no seu Diário acerca de uma visita que fez a Stratford-upon-Avon – local onde viveu Shakespeare e onde se encontram algumas propriedades a ele associadas. *Diary*, vol.4,

São vários os aspectos que há a assinalar. Por um lado, a forma de presença do já atravessado tem algo de equivalente à forma de presença do que precede na compreensão de uma frase ou na compreensão de uma narrativa ou de um discurso. Essa presença não passa por uma rememoração ou presentificação de todos os antecedentes, de tudo quanto se atravessou na construção das frases e da narrativa ou do discurso (todas as frases anteriores, uma por uma, etc.). Mas, por outro lado, o que de cada vez se vai acrescentando também não é compreensível (nem teria a determinação que tem) senão no quadro de uma certa *retenção* – ou, para usar a expressão de Aristóteles, de uma *μνη* – global do precedente. E isto não é assim apenas relativamente aos complexos de frases com dimensões mais modestas – é assim também em relação às formas mais complexas de narração ou de discurso. E é assim em relação às «*frases*» de significado em que se fixa o «rosto» (ou o quadro sc. o retrato, como o de L. Briscoe) da própria vida.

A terceira parte diz a(s) sua(s) própria(s) frase(s) sobre o antecedente da primeira e da segunda parte. E podemos mesmo dizer que a terceira parte «*olha para trás*». Mas isso não significa que se trate de um olhar apenas procedido pela retenção das frases anteriores, sem nada de próprio. A terceira parte tem a sua forma própria, onde a primeira e a segunda parte se incorporam, quer como presenças visíveis, quer como presenças invisíveis, mas sobretudo *como presenças invisíveis*.

É isso que se reflecte num segundo ponto decisivo, que a terceira parte de *To the Lighthouse* põe em evidência com muita nitidez. A continuação da vida *refaz o passado, redesenha a sua forma* e, nesse sentido, muda-o. No caso de *To the Lighthouse*, a relação com a *ausência* e a tensão para qualquer coisa como um resgate daquilo que o tempo engoliu envolve uma certa recriação *mítica* do que desapareceu<sup>446</sup>. Isto porque o «olhar para o passado» nas coisas do presente com os olhos do presente faz retirar do passado tudo aquilo que corresponde ao seu ângulo ainda fechado (à «frase» ainda em suspenso e dependente de continuação) e põe nele aquilo que o presente nele deposita.

219 «Yes, everything seemed to say, this was Shakespeare's, had he sat & walked; but you wont find me not exactly in the flesh. He is serenely absent-present; both at once; radiating round one; yes; in the flowers, in the old hall, in the garden; but never to be pinned down».

446 Um dos aspectos mais interessantes de *To the Lighthouse* é precisamente a forma como dá a ver ao mesmo tempo a inscrição do dia emblemático na primeira parte – o que foi, «ao vivo», o curso desse dia (o que era isso *no presente*, com aquilo a que chamámos a forma temporal ou a multiplicidade das formas temporais *a emergir*; a pouco e pouco, e o próprio dia no seu todo a *tomar forma*) – e a revisão desse dia na distância, onde muda radicalmente o seu significado e «a frase» em que se diz passa a ser outra.

Quer dizer, se, como vimos, o passado (enquanto presente) era «mudo» para certas presenças que nele já actuavam, isso não significa, no entanto, que essas presenças já estivessem *de facto* nele. Não. Elas reconhecem-se nele, no sentido em que se pode olhar para ele à «distância» e, por isso mesmo, depositar nele aquilo mesmo de que o olhar retrospectivo é portador – e que tanto pode ser a) algo que de certo modo já estava, mesmo que ainda não percebido, no presente em causa, quando ainda era presente quanto b) algo que já estava apenas na medida em que se trata de uma determinação que há (que retrospectivamente há) que reconhecer como efectivamente pertencente ao tempo em causa, mas que na verdade só emerge por contraste com o que veio depois, e assim também c) algo pura e simplesmente «retro-projectado» pela perspectiva ulterior. Por outras palavras, olhar para o passado significa depositar no passado (pelo olhar do presente e, como tal, *a posteriori*) aquilo de que ele, o passado, era e ao mesmo tempo não era portador. Todavia, só se descobre como sendo portador disso (e, nesse sentido, só passa a ser portador disso) depois de isso ter sido perdido – pois, neste caso, a perda aparece como a condição *sine qua non* da própria revelação. É neste sentido que se pode dizer que o olhar para o passado é sempre já um *olhar mítico*. V. Woolf diz isto de forma clara referindo-se às memórias que tem, por exemplo, da sua mãe<sup>447</sup>:

For what reality can remain real of a person who died forty-five years ago at the age of forty-nine without leaving a book, or a picture, or any piece of work – apart from the three children who now survive and the memory of her that remains in their minds? There is the memory; but there is nothing to check that memory by; nothing to bring it to ground with. (*MB*, 96)<sup>448</sup>

O passado torna-se assim um lugar mítico, porque, embora a sua «revisitação» seja reveladora de algo que lhe é próprio, isso mesmo que lhe é próprio não deixa de ser

---

447 A mãe de V. Woolf morreu quando esta tinha treze anos.

448 Neste passo, Woolf chama a atenção para a multiplicidade de elementos que em regra intervêm na reconstituição do passado (testemunho alheio, documentos, etc.) e para o modo como a relação recíproca entre estes elementos pode modificar aquilo que aparece só no quadro da memória. Este é um elemento de complexidade que deve ser tido em conta. Mas, ao mesmo tempo, convém também levar em consideração que, para a maior parte daquilo que nos aparece como passado, a teia de perspectivas que se tem a seu respeito não é tecida por uma intensa troca ou cotejo entre estes diferentes elementos. Para a maior parte do que nos aparece como passado o que conta é só aquilo a que neste passo se chama a memória. Além disso, também importa não esquecer que, mesmo quando o olhar retrospectivo está fundado em muitos dos outros elementos que Woolf cita, isso não significa de modo nenhum que não se passem, ainda que de outro modo, os fenómenos que referimos – de sorte que o passado é sempre, no sentido próprio e forte do termo, *re-constituído*.

*excessivo* em relação a ele (por estar dependente da continuação – quer dizer, do presente em relação ao qual é passado). Em suma, podemos dizer que o passado é passível de ser redescoberto e, nesse sentido, refeito a cada momento, porque cada novo presente pode modificar a visão daquilo que compõe o próprio passado. Novas «distâncias» criam novos ângulos de visão, de tal forma que, como é dado a entender pelo narrador, referindo-se a Lily, «the vision must be perpetually remade» (*TL*, 197).

Na verdade, aquilo para que V. Woolf está a apontar, nesta relação permanente e perpétua com o passado, é uma espécie de «eterno retorno» ao mesmo. Importa determo-nos um pouco mais neste aspecto e tentar compreender como é que o presente «deposita» o seu olhar no passado. O «voltar ao passado» consiste, em parte, numa tentativa de «captação» daquilo que nele já se estava a realizar mas para o qual, tal como vimos, o próprio passado (enquanto presente) era «cego». Neste sentido, ao «revisitar» o passado, estamos, de cada vez, a fazê-lo numa posição semelhante àquela adoptada pelo narrador onisciente (ou, pelo menos, «mais sabedor») da ficção. Ou seja, de cada vez revisitamos o nosso passado como uma testemunha silenciosa dele, i.e., como uma «presença fantasma» que, vinda do futuro, se põe nas «costas» do próprio passado a «olhar por cima dos ombros dele» (não somos vistos nele, mas estamos a assistir a ele). Quer dizer, o futuro (neste caso o presente) vê o passado como alguém que olha «por cima das costas» dele (do passado). Neste sentido, tal como há «presenças invisíveis» do passado que assaltam, de cada vez, o nosso presente, também o presente assalta como uma «presença invisível» o próprio passado.

Ora, é precisamente este aspecto que V. Woolf procura vincar em *A Haunted House*. Importa agora considerar com um pouco melhor de atenção aquilo que está em causa neste conto, para podermos compreender que significa ao certo esta peculiar forma de «eterno retorno» e de recíproca conformação do presente pelo passado e do passado pelo presente.

Em *A Haunted House*, V. Woolf ensaia uma peculiar estrutura onde isto que se acabou de mostrar se manifesta por uma espécie de inversão do ângulo de visão. Neste conto, um «casal de fantasmas» vem do «passado» procurar algo no presente. Por isso revisita (no presente) uma casa que habitou e onde agora vive um «casal actual». Aquilo a que assistimos é, portanto, uma peregrinação, no presente, de vidas que já não são; essas vidas antecederam as vidas que agora são e que habitam, no presente, a mesma

casa outrora habitada pelo «casal fantasma». Ora, sendo assim, estas vidas (a do «casal fantasma» e a do «casal actual») encontram-se afastadas *pelo tempo*. Aquilo que mobiliza o «casal de fantasmas» a revisitar esta casa é uma «procura»; uma procura de algo que não aparece «ligado» a nada de específico, antes parece encontrar-se simbolicamente presente em tudo, i.e, em todos os lugares da casa:

‘Here we left it,’ she said. And he added, ‘Oh, but here too!’ ‘It’s upstairs,’ she murmured, ‘And in the garden’ he whispered. ‘Quietly,’ they said, ‘or we shall wake them.’ (*SF, A Haunted House*, 116)

Esta procura, por parte do «casal fantasma», é acompanhada por uma preocupação em não acordar o «casal actual». Todavia, o «casal actual» parece aperceber-se da sua presença. Mais: não apenas se apercebe da sua presença como se apercebe de que o «casal fantasma» anda à procura de algo. O que leva um dos membros do «casal actual» a levantar-se e a procurar identificar (embora não conseguindo) isso de que o «casal fantasma» anda à procura:

‘What did I come in here for? What did I want to find?’ My hands were empty. ‘Perhaps it’s upstairs then?’ The apples were in the loft. And so down again, the garden still as ever, only the book had slipped into the grass. (*SF, A Haunted House*, 116)

Em suma, reina indeterminação relativamente a isso que o «casal fantasma» procura<sup>449</sup>; há, por assim dizer, um tesouro que a casa guarda. A pergunta é: o que é isso que o «casal fantasma» procura?

A resposta a esta pergunta não é inteiramente clara e inequívoca. Mas parece que se pode dizer que o «casal fantasma» procura na casa as «marcas» que expressam a sua própria vida, a vida que outrora foi. Ou seja, procuram no presente aquilo mesmo que «guarda» a sua vida. A certa altura, o «casal de fantasmas» revê-se na imagem do próprio «casal actual» que se encontra a dormir, como se este «casal actual» fosse uma «repetição» (uma «repetição viva») da vida deles mesmos:

‘Here we slept,’ she says. And he adds, ‘Kisses without number.’ ‘Waking in the morning –’ ‘Silver between the trees –’ ‘Upstairs –’ ‘In the garden –’ ‘When summer came –’ ‘In winter snowtime –’ The doors go shutting far in the distance, gently knocking like the pulse of a heart. [...] ‘Look,’ he breathes.

---

449 Note-se, mais uma vez, como a «posse» disseu que se procura é algo que não se pode «agarrar».

‘Sound asleep. Love upon their lips’. [...] the faces that search the sleepers and seek their hidden joy. (SF, *A Haunted House*, 117)

No entanto, e é este o ponto fundamental, no fim do conto apercebemo-nos de que, na verdade, tudo isto não passa de um sonho de um dos elementos do «casal actual». De sorte que o que está a ser exposto é o facto de o «casal de fantasmas» ser o «casal actual», uma « projecção » dele ou uma imagem especular de si mesmo. Ou seja, a encenação desta revisitação, no « presente », daquilo que outrora foi é, na verdade, uma « projecção » do próprio presente, que antecipa já a revisitação daquilo mesmo que está a ser vivido agora. Por outras palavras, o « casal fantasma » é uma « projecção » daquele que, dormindo no presente actual, se vê a si mesmo (no futuro) a voltar a este mesmo dia, a esta mesma noite, para descobrir aí aquilo mesmo que agora está a ter lugar. Assim, aquilo que parece vir do passado para procurar no presente a(s) marca(s) daquilo que foi é já, na verdade, a antecipação de um futuro que revisita o próprio presente, que « olha para si mesmo », « por cima das suas costas », como se já fosse o passado. Deste modo, fecha-se o círculo; um círculo que consiste num permanente voltar ao passado através de um olhar que se renova a cada instante, um voltar ao passado para retirar dele aquilo que, tal como mostra o final do conto, é recordado, i.e., aquilo que é guardado no coração « ‘Oh, is this *your* – buried treasure? The light in the heart.’ » (SF, *A Haunted House*, 117).

Tudo isto precisa, entretanto, de ser completado, porque ainda deixa de fora duas componentes essenciais sem cuja consideração o quadro que V. Woolf traça em *To the Lighthouse* (o quadro daquilo a que temos chamado a forma da vida e também, em especial, o papel que a *distância* desempenha nesta forma) ficaria seriamente distorcido.

Com efeito, o que escrevemos pode levar a supor que, na descrição de V. Woolf, a forma da vida se joga fundamentalmente numa relação *entre o presente e o passado*, esgotando-se, de certo modo, nisso. Ora, é precisamente o contrário que sucede.

E que assim é resulta, com toda a nitidez, do que se disse. Pois o presente *não termina* sem a narrativa dos factos nem a narrativa do significado. Está também ele pendente de uma continuação e pode ter o seu próprio sentido tão modificado pela adjunção de mais « frases » (sc. pela continuação da vida) quanto o passado o foi por aquilo que mediou entre ele e o presente. Assim, se o que estava em causa na relação entre o presente e o passado (e a constituição de significado na respectiva travessia) era



qualquer coisa como *um primado da totalidade*, aquilo para que V. Woolf aponta – e, na verdade, aquilo que está em causa na questão do *significado* – não é a totalidade, ainda assim *regional*, do presente na sua relação com o passado, mas sim a *totalidade plena* (a totalidade propriamente dita) daquilo a que podemos chamar a *frase total*: «a frase completa» da vida no seu todo.

Este é um ponto decisivo – e, de certo modo, o ponto decisivo, que aqui importa tornar tão nítido quanto possível.

Antes de mais, há que prevenir ou desfazer um possível mal-entendido. Essa «totalidade total» não é de modo nenhum *algo que se acrescenta*, algo que só virá depois, algo que em última análise só se poderá definir no «fim» (quando a travessia já estiver completa e, nesse sentido, se perfizer). Não: é justamente o contrário. Essa totalidade é aquilo *de que sempre já se trata, desde o princípio* – e a totalidade que de cada vez vai ficando definida no curso da travessia *é já essa* – numa fixação provisória, sim, mas já essa<sup>450</sup>. Em suma, se, como dissemos, a travessia da vida está associada ao progressivo emergir daquilo a que chamámos *forma temporal* e se a *forma temporal* tem a estrutura de qualquer coisa como uma *forma de formas*, com a unidade complexa correspondente àquilo que é próprio das frases que, continuando-se, vão desenhando o fio do sentido global (podemos também dizer: da *declaração* global) que delas emerge, por outro lado, a «declaração» ou «frase» – a «narração» – que desde sempre está em causa na própria vida é aquela que *diz totalmente a vida*. Trata-se sempre de uma *última palavra*, da palavra «terminante», já não emendável, já não susceptível de ser revista (e convertida, de repente, em algo de outro). É essa *última palavra* (essa frase terminante, última e total) – em particular, a *última palavra*, a *palavra terminante*, *última e total* em relação ao *significado* – que está sempre a *ser revista*. Ou, como também podemos dizer, as «frases parciais» são sempre encaradas de tal modo que o fundamental delas é o seu valor, se assim se pode dizer, *sintomático*, *indiciário* relativamente à *última*

---

450 Tal como aquilo que está em causa quando se acompanha a subida de mercúrio num termómetro é sempre já a temperatura do corpo em causa (ou seja, onde é que o mercúrio vai parar de subir) e não até onde sobe a cada instante que passa. O paralelismo tem o seu quê de apropriado, dado que, tanto no caso do termómetro quanto no da própria vida está ao mesmo tempo em causa uma questão de dimensão ou amplitude – até onde se estende, etc. – e uma questão de *qualidade* – quer dizer, a fixação de uma determinação não estritamente quantitativa (no caso do termómetro, a temperatura, a questão da febre, com o que ela significa em relação ao estado de saúde, etc.). A diferença fundamental está em que, no caso da vida, ao contrário do que sucede no termómetro, a extensão da «subida» não é só por si suficiente para determinar a *qualidade* em causa. Sem dúvida, pode influir nela, mas não constitui o único factor de determinação relevante.

*palavra, à frase terminante, última e total, sobre a vida.*

Nesse sentido, há como que uma *antinomia* entre aquilo que está em causa no quadro do *significado* – a fixação «da última palavra», a fixação *definitiva* da vida no seu todo, a fixação já não passível de revisão – e a própria *forma da travessia* (também poderíamos dizer, na acepção que aqui temos estado a tentar desenhar, a forma *discursiva da vida*), que mantém sempre aberta a possibilidade de uma nova inflexão, ou seja, mantém sempre aberta a possibilidade de, numa «curva» (numa continuação da «frase» pela adjunção de outra «frase»), a determinação global do significado passar a ser outra.

E aqui entra de novo em jogo a *distância*. E entra em jogo a *distância* porque isto significa justamente que um dos aspectos fundamentais daquilo que *separa* a mónada do que ela mesma inclui (e faz que, no sentido referido, a mónada vá além de si, se ultrapasse a si mesma e esteja marcada por aquilo que descrevemos como uma «fuga» ou uma *não-coincidência* consigo, etc.) é precisamente esta *falta da «frase» completa ou do significado todo* – isso que faz que, em virtude da estrutura da própria vida, a *última palavra* sempre possa estar fora de alcance<sup>451</sup>.

Mas isto, por sua vez, ainda não é tudo. E uma parte do que falta ter em conta pode ser expressa a partir do que vimos a respeito de *A Haunted House*. Por um lado, *A Haunted House* exprime muito bem um traço essencial que também está no centro de *To the Lighthouse*: o carácter de *procura*, a natureza estruturalmente «indagatória» da própria vida (da travessia da vida, da relação com ela, etc.).

Com efeito, não se trata pura e simplesmente de a vida estar marcada pela constituição de formas temporais, no sentido oportunamente referido, e isto tanto no que diz respeito à esfera dos factos quanto no que diz respeito à esfera do significado. Tão pouco se trata apenas do facto de a vida estar marcada por todos os aspectos que referimos em relação à continuação das suas «frases», e muito em especial, no que diz respeito à «frase do significado», à «frase total», etc. Poderia, talvez, ser assim, mas como que num funcionamento puramente «mecânico», que não envolvesse qualquer pressão, qualquer tensão, qualquer elemento de procura de inquietação ou de desassossego. Mas como *To the Lighthouse* sugere e *A Haunted House* põe ainda mais nitidamente em cena, não é assim. O que reina desde o princípio é qualquer coisa como

---

<sup>451</sup> E, nesse sentido, sempre se possa estar a compreender muito mal o que está em causa e o que se está a passar na própria vida.

uma *pressão indagatória*, uma *tensão de procura* (e tanto uma pressão ou uma tensão de procura relativa ao estabelecimento de factos, quanto uma pressão ou uma inquietação de procura relativa aos significados, ao significado total, etc.) Por outras palavras, a travessia da vida não é uma travessia que pura e simplesmente ocorre. Trata-se, pelo contrário, de uma travessia desde sempre marcada por uma *demand*a – e, desde logo, tanto por uma demanda em relação aos *factos*, quanto por uma demanda em relação ao *significado*. Esse é um elemento estrutural de distância que é decisivo na forma da própria vida: *a distância entre as perguntas e as respostas*. A vida tem perguntas, está desde o princípio dominada por elas (mesmo que muitas das suas perguntas tenham a forma de «presenças invisíveis»: sejam «surdas»). Mas essas perguntas não estão automaticamente respondidas, não vêm acompanhadas pelas suas respostas. São, pelo menos em parte, perguntas com as *respostas à distância*, ainda a terem de ser descobertas. E, sendo assim, há uma atmosfera de *não-indiferença* em relação às respostas (uma atmosfera de precisão de respostas) que põe a vida, desde o princípio, *a caminho das respostas, votada a vencer a distância que a separa delas*<sup>452</sup>. E isto de tal modo que, no plano do significado, a distância que está apostada em vencer (a travessia que, de raiz, está votada a fazer) é nem mais nem menos do que a travessia em direcção àquilo a que chamamos a «frase completa» do significado global da própria vida.

Configura-se assim um quadro mais completo dos fenómenos que estão em causa em *To the Lighthouse* e que esta obra procura pôr em evidência. Acontece, porém, que também este quadro, embora mais completo, ainda deixa escapar alguns aspectos essenciais que aqui importa pôr em relevo.

O primeiro tem que ver com a procura que acabámos de referir – quer dizer com a *inquietação*, o *desassossego* (o «*rumo-a*», o «*to-x*»). Vendo bem, este não se esgota na procura de um significado total, antes comporta ainda uma outra componente não menos decisiva. Com efeito, poderia suceder que houvesse esta *tensão do significado* (esta *inquietação fundamental* em virtude da qual a vida procura identificar-se a si mesma e encontrar a «última palavra» sobre si), mas de tal modo que, em última análise, reinasse uma absoluta *imparcialidade* a respeito desse significado (a respeito do

---

452 Se considerarmos o título de *To the Lighthouse* (adoptemos a tradução portuguesa *Rumo ao Farol*), a estrutura da vida inclui no seu cerne este «To x» (este «*rumo-a*») e o *terminus ad quem* do «*rumo-a*» em causa é nem mais nem menos do que o próprio significado completo, a «frase» integral, a palavra terminante: a «última palavra» sobre a vida.

teor a encontrar)<sup>453</sup>. Ora, é bem de ver que não é assim. E também é claro que V. Woolf chama nitidamente a atenção para o facto de não ser assim. A nossa *não-indiferença* em relação ao significado da vida não é apenas uma não-indiferença em relação a descobri-lo, mas antes também, uma *não-indiferença em relação ao seu teor*. Os dois aspectos são absolutamente inseparáveis um do outro. Como o casal de *A Haunted House*, a vida está sempre à procura de alguma coisa (a tentar obter isto ou aquilo, em não-indiferença relativamente àquilo que consegue obter). Ou, como também podemos dizer, a vida tem sempre o carácter de qualquer coisa como a ida ao farol de que se trata em *To the Lighthouse*. Ou seja, como dissemos um pouco atrás (e aqui está de novo em jogo a questão da distância), tal como acontece em nós, a vida põe sempre questões de conseguir ou não conseguir alcançar certas metas.

Ora, isto é assim no que diz respeito ao plano dos factos (à obtenção disto ou daquilo no plano dos *factos*)<sup>454</sup>. Mas é também assim no que diz respeito ao *significado*. A vida não procura apenas adquiridos em matéria de factos. Aquilo que procura (quer dizer, aquilo que procura obter, adquirir, tornar seu: aquilo com que procura promover-se, preencher a falta que se faz sentir nela) também se situa na esfera do *significado*. Não há apenas metas no âmbito dos factos. Há metas na esfera do significado – e as metas na esfera do significado têm que ver com o significado total – são metas globais, metas para a vida no seu todo. Mais: em última análise, a não-indiferença (a pressão, a inquietação) é sobretudo relativa à esfera do significado – e as metas em matéria de factos são relevantes em larga medida por causa do significado de que se revestem. Sendo assim, o que isto significa é que a pressão no sentido da identificação da vida (da descoberta do significado) está intrinsecamente ligada à pressão para que o significado *vá numa determinada direcção e não noutra*. Por outras palavras, a procura do significado não tem que ver apenas com uma pressão para o descobrir, seja ele qual for, mas com a precisão de um significado que, se assim se pode dizer, tome certa a vida, «justifique» a vida, permita um «sim» (um sim do «fundo», um sim pleno) à vida<sup>455</sup>. Em suma, a questão da identificação do significado (do significado

453 Ou seja, de tal modo que fizéssemos questão de descobrir qual é o «rostro» da vida, mas fosse indiferente que esse rosto tenha estas ou aquelas características.

454 Obter esta ou aquela «situação na vida», estes ou aqueles bens, estes ou aqueles desideratos nas relações interpessoais, etc.

455 O que não significa que o significado tenha então de ser, nesse sentido, positivo. Significa, isso sim, que, se o significado total que acaba por se apurar for «negativo», a revelação desse significado negativo não ocorre num meio totalmente indiferente a que ele seja negativo ou não, antes ocorre num meio decididamente votado a que o resultado seja positivo.

da vida) põe-se no quadro de uma relação com a vida que está marcada por uma forma particular de não-indiferença, que vem de a vida ser isso mesmo que se é, isso em cujas «mãos» se está, de que se depende, etc.

O outro aspecto que nos falta explorar, para completarmos o quadro da estrutura temporal da vida que se encontra descrito em *To the Lighthouse* – e, em bosquejo, aquele que se acha globalmente desenhado no obra de V. Woolf – tem que ver com o modo como tudo aquilo que tentámos pôr em foco não vale apenas para o intervalo correspondente a cada vida (no sentido da vida de cada um) mas *para toda a amplitude do tempo*. Já tínhamos visto anteriormente que o puzzle que é próprio da vida (de cada vida) ter para fazer não se esgota no seu próprio âmbito (se entendermos por seu próprio âmbito aquilo que lhe aparece como seu, por contraste com aquilo que lhe aparece como outro). A vida tem toda a amplitude daquilo que é abrangido pela *pars totalis* de cada mónada. E isso é – como vimos e no sentido que vimos – o «mundo». Podemos exprimi-lo na linguagem que entretanto expusemos e dizer: a «frase total» que está em causa na estrutura da vida é a frase total do próprio «mundo» (da Vida, da «grande personagem» que corresponde àquilo a que chamámos o «espinosismo afectivo»). Ora, importa não perder de vista o que isto significa, especificamente em relação à forma temporal da personagem em causa e à amplitude temporal da totalidade em causa – o intervalo temporal da «última palavra» ou da forma completa de que se falou é, em última análise, aquele que corresponde à *pars totalis* do tempo.

Aquilo que referimos a respeito de *A Haunted House* permite ganhar a pista deste aspecto. Um dos traços mais curiosos de *A Haunted House* é justamente a relação entre o «casal fantasma» e o «casal actual». Aparentemente os dois casais encontram-se no presente, «dividem» a mesma casa e em grande parte do conto reina uma sugestão de simetria entre eles. Essa sugestão acaba por ser desfeita no final, onde o «casal fantasma», vindo do passado, fica reduzido a um sonho ou projecção do «casal actual» (ou de um dos seus membros). Mas, vendo bem, mesmo no final de *A Haunted House* não há nenhuma destruição da simetria. Passa-se a sugerir até mesmo muito mais do que ela: qualquer coisa como uma expansão das relações de simetria.

Com efeito, como procurámos pôr em evidência, o «casal de fantasmas», sonhado por um dos elementos do «casal actual», constitui como que um duplo do «casal actual» e antecipa o próprio «casal actual» como «fantasma», a revisitar-se ou a

ver-se a si mesmo do ponto de vista do futuro (do já-ter-sido aquilo que agora é)<sup>456</sup>. Em alternativa, a ambiguidade do texto deixa em aberto qual destas possibilidades é a que corresponde: a) aquela que está indicada no seu «valor facial», ou seja «fantasmas sonhados» daqueles que já habitaram a mesma casa ou b) os visitantes sentidos em *A Haunted House* também podem ser o «casal actual» a visitar ou a assombrar a casa de um outro «casal actual» *numa outra actualidade* (numa actualidade futura, que ainda não é). Em qualquer dos casos, a perspectiva dos visitantes ou do «casal fantasma» é uma perspectiva «fantasma» em relação ao presente (sc. em relação à perspectiva que se acha centrada no presente e vê tudo na óptica do presente a partir deste ângulo), mas, não obstante, uma perspectiva *possível*. E – o que é mais – trata-se de outras perspectivas possíveis para lá da perspectiva actual, centrada no presente, *mas que podem ser concebidas a partir da perspectiva actual*. Por outras palavras, trata-se das perspectivas que a mónada, que não as tem, é capaz de conceber a partir da alteridade de que tem notícia e que, por isso, no sentido oportunamente referido, também faz parte dela<sup>457</sup>. E, por outro lado, o que acaba por se desenhar na relação simétrica entre o «casal actual», o «casal fantasma» do passado, o «casal actual» na qualidade de fantasma para si mesmo (em antecipação do seu já-ter-sido), ou na qualidade de «fantasma» para um «casal futuro» é algo de análogo à multiplicidade perspectivista das realidades representadas em espelhos paralelos. Alguém do casal que foi e já-não-é poderá ter todo este sonho relativamente a casais ainda mais antigos, em relação ao «casal actual» e também a outros casais no futuro. O sonho de *A Haunted House* – quer dizer o quadro de desangulação temporal (e o quadro de proximidade, e de relevância no que diz respeito ao puzzle do significado) – é iterável em qualquer geração, em qualquer tempo, em qualquer vida. Quer dizer, aquilo que se desenha é qualquer coisa como um «tunneling» temporal, indefinidamente extensível (ou melhor, sempre já indefinidamente extenso) de cada mónada e tem o seu *centro*, de cada vez, numa mónada que se apercebe da posição simétrica em que se encontra e da possibilidade

---

456 De tal modo que as próprias «visitas» e os «visitados» são os mesmos, a diferença está em que o «casal actual» em vez de se ver já a partir de um ponto de vista colado ao presente (e, nessa medida, sem perspectiva para ele) se vê, pelo contrário com olhos que vêem o que se passa em antecipação da perspectiva correspondente a olhar para isso a partir do já-ter-sido – como se a primeira parte de *To the Lighthouse* fosse vista no presente em que ocorre, antecipando já o olhar retrospectivo da segunda e da terceira partes.

457 De sorte que estas perspectivas diferentes são perspectivas a que se está ligado e com que *A Haunted House* faz «tunneling», pondo em evidência que a «casa» da mónada está «assombrada» por estes «fantasmas».

indefinidamente iterável de outros centramentos para lá do seu próprio centramento em si mesma.

Nada disto é mais do que um bosquejo. Mas permite, em todo o caso, vislumbrar o fundamental. Por um lado, a extensão temporal daquilo a que a vida própria não é inteiramente alheia, daquilo com que está cruzada e que pode ter relevância quer no que diz respeito aos factos, quer no que diz respeito aos significados, é uma extensão a perder de vista – e é uma extensão a perder de vista tanto «para trás», em direcção ao passado, quer «para diante», em direcção ao futuro. Quer dizer, também no plano temporal, o *puzzle* de que se falou não se restringe a um intervalo de dimensões relativamente circunscritas, antes se estende com uma amplitude que também ela corresponde à noção de *pars totalis*. O «*tunneling*» temporal de cada mónada tem esta amplitude. Isto por um lado. Mas, por outro lado, não se trata apenas de uma questão de extensão temporal, mas também da multiplicidade perspectivística para que remete *A Haunted House* (e que, em larga medida, consiste – no plano temporal – à multiplicidade e à multiplicação perspectivística de que fala Leibniz). Com efeito, o que está em causa não é só a relevância de uma extensão indefinida do passado ou de uma extensão indefinida do futuro. Está em causa também a multiplicidade de centramentos de perspectiva que corresponde a essa extensão e os jogos ou as tensões perspectivísticas a que dá lugar. Com efeito, uma coisa seria um ângulo de acompanhamento irrestrito da extensão total do tempo no passado e no futuro (que se caracterizaria justamente por não comportar nenhuma espécie de fechamento de ângulo – e que corresponderia, nesse sentido, a um *totum totale*). Outra coisa, muito diferente, é a multiplicidade de centramentos, a multiplicidade de *partes totales* para que remete *A Haunted House* – uma multiplicidade de ângulos fechados, com notícia uns dos outros, sim, mas sem acesso uns aos outros (quer dizer, constituídos de tal modo que os outros tempos e os outros centramentos de que têm notícia se mantêm, no sentido referido, à *distância*). Ou seja, o próprio centramento e a limitação do ângulo temporal constituem uma forma de realidade própria – de certo modo tão real quanto aquela que «deixa» de fora (oculta, inacessível). O centramento e a limitação também intervêm a «moldar» no plano dos factos e no plano do significado. Razão pela qual não há pura e simplesmente *um mundo*, com todas as suas componentes, mas antes um mundo de mundos, todos eles providos da sua realidade e determinação próprias.

Mas importa considerar tudo isto um pouco mais detidamente e não apenas de forma esquemática.

O que está aqui em causa é, antes de mais, o facto de as «frases» da «narrativa» da vida (daquela peculiar «narrativa» que, como vimos, ela mesma constitui) serem susceptíveis de alteração do seu sentido por completação não apenas *para diante* (por continuação, em relação ao futuro) mas também *para trás* – na relação àquilo que antecede ou que já foi. Passa-se aqui exactamente o mesmo que com qualquer complexo de formas, qualquer narrativa, qualquer discurso, no sentido literal. Não é passível de alteração do seu sentido apenas pela adição de mais frases que o continuam. Também é passível de alteração do seu sentido se for completado com mais frases que o antecedem – e que fazem aparecer o complexo em causa com uma nova determinação consoante aquilo em cuja sequência ele é posto. Não é preciso insistir neste ponto, que parece óbvio. Importa apenas vincar que isto é assim tanto no que diz respeito à fixação dos factos (também os factos podem mudar de figura pela sua integração num outro quadro de antecedentes), quanto no que diz respeito ao significado. E isto tudo para as frases em sentido literal (ou no que diz respeito à esfera do *lóγος* propriamente dito), quanto no que diz respeito àquilo a que chamámos a *forma temporal* – as «frases» e a «narrativa» ou o discurso da vida. Tanto num caso como no outro, qualquer troço da narrativa pode ser radicalmente alterado pela sua integração no meio de uma narrativa maior, quer o acrescento se situe do lado do antecedente, quer se situe do lado da continuação para diante. E toda a narrativa temporalmente limitada (e que tem, portanto, o carácter de qualquer coisa como uma «clareira») está pendente de um para-lá de si – haja ou não haja consciência disso e haja ou não haja consciência de quanto essa dependência (e a margem de modificação a que esta dá lugar) é de grande alcance e capaz de introduzir modificações radicais. Nada disto significa claro está, que a «frase total» que é próprio da vida humana buscar é, então, obrigatoriamente uma frase do tempo todo – uma frase cuja extensão temporal tenha de cobrir todo o intervalo de  $A$  a  $\Omega$  – admitindo que há um  $A$  e também um  $\Omega$ . Pois, o que está aqui em causa não é que todo o passado ou todo o futuro sejam relevantes para a referida frase total. Não. O que está aqui em causa é também – tanto no plano dos factos, quanto no plano dos significados – que nada garante que aquilo que ficar de fora (aquilo que não for seguido, o «para-lá» de qualquer «clareira» temporal) não seja relevante e susceptível de influir,



modificando-o, no quadro que a vida procura estabelecer a respeito de si mesma (nesse análogo do quadro de Lily Briscoe). Por outras palavras, nada garante que as «frases» (e toda a narrativa) que fiquem de fora não se «cruzem» com as «frases» dentro do intervalo temporal contemplado, não interfiram nessas frases de tal modo que, quer no terreno dos *factos*, quer no terreno do *significado*, sejam de «molde» a fazer emergir tudo a uma nova luz. De facto, é possível que também tenham relevância, é possível que também façam parte do puzzle e que a amplitude temporal deste último tenha justamente essas extraordinárias dimensões.

Este é o ponto decisivo. Ao falar-se de um puzzle, aquilo que se concebe é algo de dimensão e complexidade variável, mas que, de todo o modo, tem uma composição fixa – é constituído por um determinado conjunto de peças. Mas neste caso – quer dizer, no caso da própria vida – o puzzle não tem essas características. Também neste aspecto é um puzzle muito diferente. Pois, além do mais, também faz parte deste puzzle a própria fixação da sua extensão ou dimensão, a determinação do que lhe pertence e do que não lhe pertence, do que é e do que não é relevante nele. Quer dizer, trata-se de um puzzle de amplitude temporal *em-aberto* (ou, como também podemos dizer, trata-se de uma frase temporal a respeito da qual também está *em aberto* até onde se estende aquilo que ela deve cobrir ou ter em conta). O que, seja como for, configura qualquer coisa como uma *espargada* temporal: o próprio *em-aberto* (a própria amplitude), a questionabilidade de quais são os limites, o problema de saber até onde se estende o relevante (só até um certo ponto ou em toda a amplitude do tempo?) faz que, à partida, não possa ser deixada de fora propriamente nenhuma porção do tempo. Nesse sentido, mesmo que o puzzle da vida seja «apenas» o puzzle do *relevante*, há nele uma implicação de totalidade que põe em causa qualquer delimitação e estabelece uma relação com o «para-lá» dela. Nessa medida, o puzzle da vida tem, de certo modo, de ser sempre qualquer coisa como um puzzle *total*, um puzzle cujo complexo de peças sempre pode estar ainda incompleto (e até muito incompleto) – um puzzle que, por isso, não se sabe onde começa e onde acaba. Pode, por isso, falar-se de um puzzle muito mais *em construção* do que aquilo que habitualmente associamos à ideia de puzzle – e, em certo sentido, de um puzzle *totalmente em construção*.

## 12.5 O puzzle da vida na relação com a ausência

Chegados a este ponto, estão reunidas as condições para nos darmos conta da característica fundamental do puzzle de que se falou – e muito em especial da sua *enormidade*.

Tentámos mostrar a forma como V. Woolf põe em evidência que a vida tem, constitutivamente, o carácter de um puzzle, está sempre já ligada à sua construção, tem a estrutura da construção de um puzzle. E vincámos que é assim mesmo que reine uma quase total distração a este respeito – ou seja, que nunca deixa de ser assim.

Como resulta claro daquilo que se viu, a enormidade do puzzle corresponde à enormidade da distância a que a mónada está de si mesma – quer dizer, à enormidade da «fuga» – da forma como a *pars totalis* fica aquém do *totum* que ela mesma já é (e sem a qual, como também vimos, não haveria fuga no sentido em que há). Os dois aspectos são igualmente decisivos. Por um lado, a vida está presa ao puzzle, prende ao puzzle, é o puzzle. Em última análise, poderá até acontecer que nem sequer haja nenhuma solução para o puzzle, que a solução não seja outra coisa senão uma projecção da própria vida ou da forma como está constituída a mónada. Ou seja, pode acontecer que não haja nenhuma «última palavra», nenhuma «frase total» – que a «última palavra» ou «frase total» não seja mais do que uma *miragem*. Mas, mesmo que assim seja, isso não altera o facto de a vida estar constituída como um puzzle e de, enquanto puzzle, projectar – não poder deixar de projectar – uma solução, de tal modo que prende à procura dessa solução. Ou, como também podemos dizer, mesmo que não haja nenhuma «frase total» (nem em matéria de factos, nem em matéria de significado), mesmo que a «frase total» seja pura e simplesmente uma *miragem*, nem por isso deixa de suceder que a forma da vida refira uma «frase total», aponte para ela, precise dela (no sentido em que uma «frase total» é que poderia definir adequadamente o quadro de que a vida precisa para se orientar a si mesma). Mas, por outro lado, sendo assim, é extraordinária a dimensão do puzzle, é extraordinária a distância, é extraordinária a amplitude e o grau daquilo que teria de ser coberto por essa «frase» ou daquilo que seria preciso descobrir para chegar a ela.

Acontece, entretanto, que importa ter em atenção um aspecto cuja consideração permite ver melhor a enormidade que se falou e como é extraordinária a cisão de que se

trata – a cisão que tem ou teria de ser superada para se construir o puzzle e encontrar a sua solução, sc. a «frase» (ou o «rosto») total que constitui como que o foco perdido para que tudo tende. Esse aspecto tem que ver com o carácter desencontrado, heterogéneo, dos *disjecta membra* que teriam de ser conjugados e integrados numa «frase» (ou mesmo «rosto») total.

Se pensarmos num puzzle ou numa «frase total» que inclua todos os elementos abarcados na esfera da mónada, o problema parece ser apenas o de os conseguir reunir a todos, de perceber todas as suas relações, etc. Mas, mesmo que não se dê conta disso, já há, de todo o modo, um *denominador comum* ou uma *homogeneidade fundamental* que corresponde à própria forma da mónada (ou àquilo que podemos exprimir falando, no sentido leibniziano, da *identidade da mónada*) e ao modo como tudo de certo modo lhe pertence e tem uma identidade fundamental marcada por essa pertença. Mas, vendo bem, os elementos que, a pouco e pouco, fomos coligindo mostram que o problema é mais complexo – e que um dos traços fundamentais daquilo que V. Woolf põe em evidência na sua obra é precisamente esse *decisivo acréscimo de complexidade*. Com efeito, não se trata apenas de a esfera da mónada estar posta à distância de si mesma, por não conseguir acompanhar nem de perto nem de longe tudo quanto inclui. Trata-se de uma *distância muito maior* que vem de as indicações que estão presentes no quadro da própria mónada (sc. como se pode dizer, no seu *interior*) remeterem *para fora do próprio campo da mónada*, para algo cujo registo de determinação lhe é alheio (e lhe é alheio não apenas nestes e naqueles traços, mas de *raiz*). De tal modo que aquilo a que a mónada se estende (aquilo perante a qual está posta – aquilo para-que-dá – e que, no sentido e pelas razões que vimos, define a própria mónada) se caracteriza pela sua *não-pertença* à esfera da mónada – mais precisamente, pelo facto de o registo que lhe é próprio, em que se produz, etc., envolver uma outra identidade fundamental (se assim se pode dizer, um modo-de-ser marcado *pela ausência* da própria mónada, pela presença de outra coisa radicalmente diferente). Mas mais. Com efeito, poderia acontecer que houvesse essa remissão para algo alheio, mas de tal modo que essa esfera de heterogeneidade fosse *uma só*, correspondesse a qualquer coisa como *uma só incógnita*. Só que não é assim. É o contrário. As indicações que fazem a «extroversão» da mónada abarcam uma extraordinária *diversidade* de pistas de *alteridade* – que se caracterizam pelo seu carácter *divergente, desencontrado* – ou seja, pelo facto de os *termini ad quos*

das remissões em causa não parecerem corresponder apenas à esfera de determinação alheia à própria mónada, mas a esferas de determinação *alheias entre si*. Vejamos, em recapitulação a que ponto é assim.

É assim, em primeiro lugar, na própria esfera das *relações intermonádicas* – ou, como também podemos dizer, adoptando a terminologia de Leibniz, na esfera da *monadologia*. Pois, como vimos, o que parece caracterizar cada mónada<sup>458</sup> é o facto de apresentar outra mónada (o que é característico da vida é o facto de apresentar outras vidas), de as apresentar, de pôr perante (e em contacto com) elas. Mas a natureza daquilo que está em causa em cada outra vida é tal que não envolve apenas uma reserva dos «conteúdos» que a preenchem (essa reserva que V. Woolf exprime quando descreve a vida alheia como um livro de que, consoante o grau de familiaridade só conhecemos a lombada, o título ou, quando muito, o título dos capítulos). Ao reconhecer-se essa forma de fuga, pode-se estar a deixar escapar o fundamental da fuga – e heterogeneidade – que de facto está em causa. Pois, não se trata apenas de uma fuga dos «conteúdos» (daquilo que preenche a vida e fixa a sua identidade nesse sentido). Para além disso, há uma fuga *do próprio ponto de vista* a que esses «conteúdos» se apresentam; aquela fuga fundamental que se exprime no facto de, quando representamos esses «conteúdos» (e mesmo quando os representamos em fuga, na sua inacessibilidade, etc.) os representamos de tal modo que *quem* os representa (quem é posto a representá-los) sou sempre eu – e não *a outra mónada*, de cujo ponto de vista, na verdade, não faço a mais pequena ideia também no sentido de não saber quem é (que é que corresponde a esse outro eu para quem eu sou um outro). Em suma, a fuga de outrem não é apenas uma fuga de «conteúdos» – é uma fuga do próprio «*quem*». E a supressão da distância relativamente a outrem implicaria não apenas conseguir acompanhar os «conteúdos», mas também acompanhar *o quem* do próprio ponto de vista de cada vez em causa<sup>459</sup>.

O que, vendo bem, significa ao mesmo tempo duas coisas. Por um lado, significa qualquer coisa como uma radical «fuga» ou heterogeneidade da própria esfera de

---

458 Quando aqui dizemos «o que parece caracterizar», o que estamos a exprimir é a própria indicação presente na mónada, a forma como a mónada *apresenta outras mónadas, remete para elas, «fala» delas*. A base de referência a isso que transcende a mónada é sempre a remissão que ela própria inclui – ou, como vimos, aquilo que faz o carácter *não-territorial* da mónada no seu todo (melhor: aquilo que faz o carácter *multiplamente não-territorial* da mónada em cada um dos seus momentos, uma vez que cada um dos momentos da mónada se caracteriza pelo facto de indicar ao mesmo tempo uma multiplicidade de outras mónadas que não ela).

459 Quer dizer, também os próprios conteúdos enquanto conteúdos desse outro Eu, que *lhe* pertencem e exprimem a identidade *dele*.

outrem, enquanto tal. Mas, por outro lado, significa qualquer coisa como uma «cisão» e heterogeneidade dentro da própria esfera de outrem – uma cisão que a põe em causa enquanto esfera e mostra que ela, na verdade, corresponde a uma *multiplicidade de mónadas*, cujas identidades (cujos mundos)<sup>460</sup> são alheias umas às outras e cada uma das quais constitui, em torno do centro de si mesma, uma esfera de alteridade própria que – tal como a própria identidade da mónada – é inacessível para qualquer das outras. Quer dizer: o que é inacessível (o que escapa, o que faz a heterogeneidade) não é apenas a determinação comum – outrem –, mas uma multiplicidade a perder de vista de identidades *incógnitas*, todas elas tão alheias e transcendentemente umas às outras quanto todas o são a mim (ao «mim» da mónada em cujo âmbito de cada vez se apresenta a multiplicidade monadológica).

Nesse sentido, o que está em causa na construção do puzzle de que falámos, não é apenas, como dissemos, uma *espargata* (mesmo que uma *espargata* de extraordinária amplitude) mas uma *multiplicidade de espargatas* – uma *espargata de espargatas* (cada uma delas de extraordinária amplitude).

É claro que isto não significa necessariamente que, na sua execução, o puzzle da vida tenha de ter sempre consciência de que é assim – de que é esta a amplitude daquilo que está em causa na relação com outrem e na forma como outrem faz parte do puzzle próprio. Mas isso não muda em nada o que aqui se tenta pôr em foco. Sem dúvida que se pode compreender o puzzle de outrem (ou partes do puzzle que é constituído por outrem, que corresponde a outrem) de tal modo que não se percebe que a própria compreensão fundamental que se tem de outrem (aquela que imperceptivelmente reduz a «fuga» de outrem a uma «fuga de conteúdos») equivale a qualquer coisa como um «lá-fora-cá-dentro» – ou, para o dizer com V. Woolf, a um «picture» que perde a pista da própria alteridade. Mas o que caracteriza tal compreensão é que *falha* isso mesmo que pretende perceber. Ou, dito de outro modo, ao construir o puzzle, deixa de fora todo um conjunto de peças fundamentais para a sua construção e tenta resolvê-lo, justamente, sem essas peças, de cuja presença e relevância pura e simplesmente não se apercebe. Pode muito bem fazê-lo, mas o resultado desta eliminação vai ao arrepio do próprio sentido do empreendimento da construção do puzzle (da procura da «frase total» ou do próprio «rosto integral da vida»)<sup>461</sup>.

---

460 Se a própria indicação que a mónada tem é certa.

461 Dizer isto não significa necessariamente que não haja formas de radical distância, heterogeneidade e

Mas isto não é assim só em relação àquilo a que podemos chamar, então, a dispersão e a heterogeneidade monadológica. Também é assim em relação a um outro aspecto que já considerámos a respeito da segunda parte de *To the Lighthouse*, mas que importa agora voltar a pôr em foco numa análise um pouco mais detida: a questão daquilo que se passará *fora da assistência de qualquer acontecimento de lucidez que o testemunhe* – ou seja, a questão daquilo que há na *ausência de qualquer «sujeito»*.

Voltemos então ao problema tal como é posto em *To the Lighthouse*. O que está em jogo é aquilo que se formula a partir do problema que define o trabalho de Mr Ramsay:

Whenever she “thought of his work” she always saw clearly before her a large kitchen table. It was Andrew’s doing. She asked him what his father’s books were about. “Subject and object and the nature of reality,” Andrew had said. And when she said Heavens, she had no notion what that meant. “Think of a kitchen table then,” he told her, “when you’re not there.” (TL, 28)

Não cabe nem é preciso considerar aqui todo o complexo de problemas filosóficos a que implicitamente é feita referência<sup>462</sup>. O que adiantámos já permite compreender no

---

cisão dentro da esfera da própria mónada – quer dizer, no quadro daquilo que se contrapõe, globalmente, ao exterior monadológico ou a quaisquer outras formas de *exterior*. A própria travessia da vida é marcada por *descontinuidades, modificações de fundo* – modificações *drásticas* na própria relação consigo mesma, na compreensão global das coisas, etc. Pode não suceder isso, mas também pode suceder que alguém com oitenta anos, em certo sentido, já não seja quem era aos vinte. De sorte que, em certa medida, se pode falar mesmo de qualquer coisa como *alterações* (não apenas modificações), para assim exprimir a amplitude da mudança em causa. Sucede, porém que, sendo assim, todas estas formas de mudança, enquanto são, por assim dizer, intra-monádicas, vêm de todo o modo inscrever-se num fundo de continuidade e de pertença à mesma esfera – a esfera da própria identidade monádica que as atravessa e assegura um fio de constância e homogeneidade.

Não se segue nenhum destes dois aspectos. O que se pretende vincar é que não há apenas descontinuidades dessa ordem, interiores à própria esfera da mónada e que não há apenas esta componente de cisão intra-monádica. Por mais vinculados que sejam esses elementos de descontinuidade e cisão dentro da esfera da própria mónada, há ainda outras componentes de descontinuidade, heterogeneidade e cisão que vêm de, além do mais, a mónada estar, no sentido referido, *voltada para o exterior* e ter indicação de um para-lá-de-si, no sentido mais forte e estrito do termo. É claro que aqui intervém aquilo a que chamámos a não-territorialidade – de tal modo que esse exterior está cruzado no próprio interior da mónada. Isso é um facto, mas não impede que, pelo seu sentido (i.e., pelo sentido da própria remissão que o põe «dentro» da mónada e que tem um *terminus ad quem* exterior) estes campos se revistam de um «grau de heterogeneidade» (quer dizer, de heterogeneidade no sentido próprio e estrito do termo, que implica justamente a falta de qualquer núcleo ou elo de afinidade) que vem agravar muito seriamente o panorama de cisão.

462 Em Cambridge, o problema relativo à existência do mundo exterior e à sua natureza era, nesta altura, um tema recorrente. Filósofos como Moore e Russell (que Virginia Woolf conhecia pessoalmente) debateram esta problemática. Podemos também assistir em *The Longest Journey* de E. M. Forster à exposição deste mesmo problema. Tome-se em consideração, por exemplo, a forma como a própria obra tem início «It was philosophy. They were discussing the existence of objects. Do they exist only when there is some one to look at them? Or have they a real existence of their own? It is all very interesting, but

fundamental os contornos do problema. A própria forma como tudo naturalmente se apresenta inclui, como uma das suas determinações fundamentais, precisamente, aquela que tem que ver com a *existência independente dos objectos* – quer dizer, com a sua existência independentemente de *qualquer apresentação que deles se tenha*. A realidade define-se por essa independência – que implica um registo de determinação feito da *ausência do sujeito*. Por outro lado, essa ideia ou convicção fundamental não é apenas uma ideia que se inculque, com formas de evidência, na esfera da mónada. É essa evidência que se acha corroborada pelo testemunho de outrem – pelo modo como parece partilhada pelos outros acontecimentos de acesso com que se está em contacto. Tudo isto de tal modo que, habitualmente, nada disto suscita qualquer espécie de problema e se compreende tudo (quer as coisas a que é atribuído o estatuto correspondente à evidência em causa, quer aquelas a que é negado esse estatuto)<sup>463</sup> à luz da evidência em causa. O que não impede de modo nenhum que a ideia fundamental da *existência independente* e a compreensão da realidade a partir dessa ideia levante significativas dificuldades – que são aquelas a que alude o problema de Mr Ramsay.

Como vimos, este problema é um problema que *To the Lighthouse* fez seu e de tal modo que ele está no centro da segunda parte. Também vimos que a representação de lugares «onde não se está», de realidades na total ausência do que quer que seja – a representação da total ausência do sujeito –, pode embarcar na ilusão da testemunha omnisciente, sc. do narrador omnisciente. Ou seja, nós não estamos «lá» e ninguém está «lá», quem lá está é o narrador omnisciente e, no entanto, em virtude do fenómeno de «ultra-englobamento» que caracteriza o nosso ponto de vista, de certo modo nós somos já o próprio narrador omnisciente – de tal forma que só aparentemente não estamos lá, pois, na verdade, estamos já a assistir directamente ao que «lá» se passa. Por outras palavras, sem que nos dêmos conta disso, ao representarmos a total ausência do sujeito (e tanto quer dizer também: ao representarmos o *modo-de-ser da total independência relativamente ao sujeito*, que implica justamente a total ausência dele) introduzimos subrepticamente a presença de alguém (e, na verdade, a presença de nós próprios) a

---

at the same time it is difficult. Hence the cow. She seemed to make things easier. She was so familiar, so solid, that surely the truths that she illustrated would in time become familiar and solid also. Is the cow there or not? This was better than deciding between objectivity and subjectivity. So at Oxford, just at the same time, one was asking, 'what do our rooms look like in the vac.?'». Cf. Forster, E.M., *The Longest Journey*, Penguin Books, Cambridge, 1989, p.3.

463 Mas de tal modo que, circunstancialmente, o estatuto é negado em relação a isto ou àquilo – a estas ou àquelas representações de alcance restrito (que, na verdade, estão também elas situadas num mundo compreendido a partir da referida evidência, à luz dela).

assistir a isso. De tal modo que isso que parece corresponder à ausência do sujeito é, de facto, um correlato de representação e nega, pelo facto de estar representado e pela forma como está representado, a própria determinação nuclear da ausência do sujeito (de total ausência de qualquer representação)<sup>464</sup>.

Como também analisámos, esta ilusão tem algo semelhante àquilo que se produz a respeito das outras mónadas (e também daquilo que se supõe ser o objecto de uma multiplicidade de mónadas, de tal modo que constitui um conteúdo «comum» a todas elas: o *mesmo* em que todas se cruzam). Mas, por outro lado, há que não esquecer que se trata de algo diferente, em certo sentido ainda *mais radicalmente outro* que não aquilo que conseguimos efectivamente conceber. O que seja o ponto de vista correspondente a outrem (ou o ponto de vista correspondente a este ou àquele outro em peculiar) é algo que na verdade não sei. Mas trata-se, ainda assim, de qualquer coisa como um núcleo *de afinidade* com aquilo que me constitui – aquilo que tem que ver com o facto de se tratar de qualquer coisa como este estar «desperto», posto no testemunho da presença das coisas, com a indispensável e incontornável «*invasão*» *desse* *testemunho*. Ao passo que aquilo que está em causa na total ausência do sujeito ou de representação é a pura e simples negação de tudo quanto pertence à esfera da própria representação enquanto tal – e isso quer dizer, em certo sentido, a pura e simples negação de qualquer determinação que consigamos conceber, pois nega, de raiz ou à partida, o plano em que situamos (e temos de situar) qualquer determinação.

Este problema central com que nos cruzámos na análise de *To the Lighthouse* corresponde, *grosso modo*, àquilo que V. Woolf caracteriza usando uma expressão a que recorre várias vezes: «eyeless». A ausência de olhos (ou a ausência de olhar: a esfera verdadeiramente de ninguém, no sentido forte e estrito do termo) que esta expressão significa corresponde ao problema de Mr Ramsay e àquilo que está focado na segunda parte de *To the Lighthouse*<sup>465</sup>.

---

464 De tal modo que, por um lado, há notícia dessa «ausência do sujeito» (sc. há notícia do exterior independente) e essa notícia remete já para ela, aponta na sua direcção, fala de algo «exterior» ao contencimento de representação – ou, no sentido que se disse, de algo exterior à mónada; mas, por outro lado, essa notícia é como que reencaminhada para fora do seu *terminus ad quem*, deixa-se absorver numa representação (quer dizer, em algo muito aquém daquilo que nela está em causa), gerando-se assim qualquer coisa como um «lá-fora-cá-dentro» que faz perder de vista o exterior, no sentido forte e próprio do termo.

465 A este respeito, V. Woolf descreve no seu diário a dificuldade que tem, precisamente, em escrever acerca de algo que implique a ausência de um ponto de vista. Cf. *Diary*, vol.3, 75-76 «Yesterday I finished the first part of *To the Lighthouse*, & today began the second. I cannot make it out – here is the most difficult abstract piece of writing – I have to give an empty house, no people's characters, the



Tudo isto mostra a que ponto o problema posto em *To the Lighthouse*, tal como dissemos, não é apenas um problema referido de passagem, mas antes uma questão central. No final de *The Waves*, Bernard escreve: «‘But how describe the world seen without a self? There are no words. Blue, red – even they distract, even they hide with thickness instead of letting the light through» (*W*, 221). Estas palavras de Bernard não se limitam a indicar com toda a nitidez os contornos do problema e a importância de que se reveste. Mostra também a forma como o problema em causa é encarado por V. Woolf, se assim se pode dizer, a *via apofática* que se desenha na sua obra e a maciça presença do absolutamente outro (a entrada em cena, como peça do puzzle) de algo radicalmente inacessível – «eyeless» no sentido mais estrito do termo. Aliás, essa mesma *via apofática* ou essa radical sugestão de alteridade (essa «entrada em cena» da alteridade, obrigando a qualquer coisa como uma «espargata» do olhar na direcção daquilo a que V.

---

passage of time, all eyeless & featureless with nothing to cling to». Por sua vez, a ideia de *The Waves* também tem que ver com uma tentativa de escrever segundo este modelo «eyeless». Cf. *Diary*, vol.3, 203 «Yes, but The Moths? That was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem». Esta preocupação encontra-se bem presente, de forma evidente, nos *Holograph Drafts* de *The Waves*. São várias as passagens em que lemos a forma condicional que expressa a tentativa de descrição daquilo a que se assistiria no caso de existir um ponto de vista que, paradoxalmente, pudesse estar presente naquilo de que se encontra ausente – «If there was an eye» (*HD Waves*, I, 62), «If there had been an eye» (ibi., 69, 100, 106), «If there was a person there, if there was some eye [...] it might have seen» (ibi., 89), «Suppose there was some one there [...] he or she might have seen» (ibi., 113-114), «Had there been an eye [...] it would have seen» (ibi., 151). Sobre o conceito de «eyeless», veja-se também *HD Waves*, 406s., 622. Não é certo que este conceito de «eyeless» seja usado sempre no mesmo sentido. Aquilo que se encontra em *On Not Knowing Greek* (*Essays*, vol.4, 44s) sugere uma ligação com a estatuária grega, a ausência de olhos que é característica dela e a forma como semelhante ausência de olhos traduz aquela *ausência* a que é associada no verso 418 do *Agamémnon* de Esquilo. Por outro lado, numa entrada do *Diary* vol.3 (18.4.1926), onde se trata da segunda parte de *TTL*, fala-se de «All eyeless & featureless with nothing to cling to». Parece, portanto, claro que a expressão está ligada à ideia de falta de traços (de falta daquilo a que habitualmente chamamos o concreto – o concreto daquilo a que estamos habituados, o concreto que nos é familiar, etc.). O conceito aponta sempre para um significativo grau de descolagem relativamente à forma habitual da representação ou da experiência – enquanto é uma representação ou experiência centrada na identidade de uma mónada, que justamente não se apercebe da distância a que se encontra daquilo com que põe em contacto enquanto *pars totalis* (ou seja, não se apercebe de como aquilo a que já acede, na verdade, fica aquém do que pretende alcançar, de como está centrada, de que são possíveis modificações de descentramento, do que corresponderá a essas modificações de descentramento, etc.). Essa descolagem em relação ao registo habitual da representação pode ter como *terminus ad quem* aquilo de que aqui se trata (a total ausência de representação ou de sujeito). E parece claro que será esse o sentido estrito e próprio do conceito. Mas, por outro lado, parece igualmente claro que V. Woolf também usa o conceito para exprimir formas de perspectiva ou de realidade que se caracterizam por não corresponderem propriamente à total ausência de representação. Parece ser assim, por exemplo, no caso da referência a *The Waves* (onde aquilo que parece estar em causa é a obra no seu todo e não os «interlúdios», onde de certo modo se poderá tratar de algo correspondente à segunda parte de *To the Lighthouse*: uma «paisagem» sem ninguém). Se se perguntar em que sentido também neste caso se pode falar de algo «eyeless», a resposta a esta pergunta passará em grande parte pelo facto de todo o esforço de captação que é feito em *The Waves* estar marcado por ter como objecto *ver o que não se vê* – e tanto quer dizer ao mesmo tempo (como em todos os textos fundamentais da obra de V. Woolf) *ver que não se vê*, ver os olhos que faltam, exprimir a *falta de olhos*, fazer sentir a *tensão dessa falta*, etc.

Woolf chama o «eyeless») aparece já com toda a nitidez na descrição de uma espécie de «noite do tempo», a invadir a casa na segunda parte de *To the Lighthouse*:

Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself.

In spring the garden urns, casually filled with wind-blown plants, were gay as ever. Violets came and daffodils. But the stillness and the brightness of the day were as strange as the chaos and tumult of night, with the trees standing there, and the flowers standing there, looking before them, looking up, yet beholding nothing, eyeless, and so terrible. (*TL*, 146-147)

Esta «noite do tempo» que invade a casa consiste numa tentativa de descrição daquilo a que pode corresponder a realidade na ausência de um acontecimento de «lucidez», i.e., na ausência de um ponto de vista. A esta tentativa de descrição V. Woolf chama «eyeless». Procuremos então seguir as indicações que aqui nos são dadas a respeito dessa *via apofática* ou da auto-negação da mónada (e de *tudo*, *absolutamente tudo* nela) que está implicada na indicação da realidade independente ou na ausência de representação (para usar o oxímoro de *The Waves*: «the world seen without a self»). Mesmo que não se consiga ir até ao fim na realização das operações de transformação de perspectiva que estão em causa, não é muito difícil perceber que tudo isto mostra como, também neste aspecto, a mónada habita na vizinhança de algo *inteiramente outro*, *inteiramente estranho*, e tem a sua própria identidade co-definida por esse absolutamente outro e absolutamente estranho.

A primeira coisa que temos de perceber é que a existência de um mundo sem ninguém para o perceber implica, desde logo, a negação de todas as categorias que pertencem ao nosso «olhar» e que servem, precisamente, para descrevê-lo. Mas como é possível descrever o que quer que seja negando as categorias que o permitem descrever?

“Where do I wander?” she mused. “Down what draughty tunnels? Where the eyeless wind blows? And there grows nothing for the eye. No rose. To issue where? In some harvestless dim field where no evening

lets fall her mantle; nor sun rises. All's equal there. Unblowing, ungrowing are the roses there. Change is not; nor the mutable and lovable; nor greetings nor partings; nor furtive findings and feelings, where hand seeks hand and eye seeks shelter from the eye. (BA, 138-139)

Ora, aquilo que V. Woolf sugere, nos textos citados é que a ausência de sujeito, a ausência de representação e de «si» implica que se tenham de anular todas as categorias que servem para nos orientarmos na complexa teia de identidades e diferenças. Quer dizer, V. Woolf faz «implodir», por um lado, todo o *sistema categorial de identidades e diferenças* sobre o qual se edifica a nossa compreensão das coisas, «onde não há noite nem dia», onde «tudo é igual», onde não há «chegadas nem partidas», etc., mas, por outro lado, faz também implodir todo o sistema de *significados* que dependem na nossa relação a essas coisas, onde não há «descobertas furtivas», não há «mãos que procurem outras mãos», nem «olhar que procure abrigo de outro olhar». Ou seja, a descrição é feita pela negação, i.e., pela exposição daquilo que, certamente, não existe «lá». É o que se encontra nas palavras de Bernard em *The Waves*, quando diz que até as cores confundem e desviam daquilo de que se trata e, em vez de deixarem passar a luz, escondem, criando turvação (ou escondem com a turvação que criam). Isto por um lado. Por outro lado, além da negação de tudo aquilo que pertence ao nosso olhar, para dizer o que se passa nesse «lá» Woolf recorre a formulações que consignam algo que o nosso olhar, de certo modo, compreende mas não consegue conceber efectivamente, pois implica qualquer coisa como um curto-circuito do sentido. É assim, por exemplo, quando V. Woolf diz que «lá as rosas não brotam nem crescem»: está a produzir uma espécie de «curto-circuito» no nosso ponto de vista. Pois faz parte da natureza das rosas (tal como estas são concebidas pelo nosso ponto de vista) elas florirem e crescerem. De sorte que não conseguimos perceber, nem pensar, o que seja uma rosa que não tenha estas propriedades. Ou seja, V. Woolf faz vincar com toda a nitidez que o «caminho» para a «realidade sem sujeito» nos leva além dos limites do pensável (através de categorias pensáveis), nos «atira», se assim se pode dizer, para um «outro lado», deixando-nos sem qualquer possibilidade de saber minimamente o que seja isso para que nos «atira».

No fundo, ao procurar descrever um lugar na ausência de um «olhar», V. Woolf descreve-o na forma de um ὁμοῦ πάντα χρήματα, i.e., como um lugar onde *tudo se funde*, e, nesse sentido é «caótico», «sem sentido» – um lugar onde não existem

distinções, onde a forma não tem forma, onde tudo está em tudo, em que tudo é o mesmo – em relação a nós. Só que, vendo bem, também estas categorias são insuficientes e criam «pictures» em relação àquilo de que se trata. Pois, quando concebemos o que quer que seja de correspondente a um ὁμοῦ πάντα χρήματα, aquilo em que pensamos é ainda uma confusão, se assim se pode dizer, «do lado de cá» (uma confusão representada, a que um «si-mesmo» assiste – qualquer coisa como uma confusão intra-monádica, quando o que está em causa é a radical negação da mónada e, portanto, algo completamente diferente). Aliás, a própria categoria da diferença ou da alteridade falha, pelo mesmo motivo. Falha desde logo em relação ao próprio contraste entre aquilo a que chamámos o «lado de cá» e o «lado de lá». Pois não dá conta do que não podemos expressar senão em curto-circuito: que a alteridade entre a mónada e a sua ausência é uma alteridade diferente da alteridade intra-monádica (i.e., da categoria da alteridade de que dispomos); é como que uma alteridade de segunda potência, que já não conseguimos conceber eficazmente. E falha igualmente porque a negação da diferença, a que se recorre para exprimir aquilo que corresponde à ausência da mónada, também não significa nem pode significar a *mesmidade* em qualquer sentido que sejamos capazes de entender. Pois o ὁμοῦ πάντα χρήματα de que se pode falar em relação à ausência ou negação da mónada significa apenas o colapso ou a negação de todas as instâncias de diferenciação a que possamos recorrer (colapso esse a que está associado também o colapso de todas as categorias de mesmidade, coincidência, identificação, fusão ou confusão, etc.<sup>466</sup>). De sorte que não faz mais sentido dizer que nesse para lá *é tudo o mesmo* do que dizer que *não é o mesmo*, dizer que se trata de uma realidade única, com uma única determinação, ou dizer que se trata de uma multiplicidade de realidades, com diferentes determinações, etc. O decisivo é esta *fuga global ou integral*. O decisivo é a abertura da perspectiva para o facto de se tratar de outras diferenças, outras identidades, ou de nem-diferenças-nem-identidades, como podemos exprimir usando a fórmula céptica, e de todo um outro regime de determinação (também poderíamos dizer: *de não-determinação*) de que não fazemos a mais remota ideia.

Em suma, é neste sentido que a obra de V. Woolf chama a atenção para o carácter inteiramente *escuso, transcendente, da realidade sem sujeito* ou da *negação da*

---

466 Que ficam todas elas igualmente postas em causa e exactamente pelos mesmos motivos.

*mónada*. Como tudo o mais, este domínio só tem relevância porque a própria *mónada* «fala» disso e, nesse sentido o abrange, «chega lá». E é também por essa razão que, com tudo o que tem de escuso e inacessível, não possui menos realidade do que tudo o mais que pertence, para usar a forma de expressão a que recorremos, ao «lado de cá» que é o do aparecimento, da *mónada*. Por outras palavras, a *mónada* *diz-se na presença disso*. E da circunstância de assim ser resulta que também isto – que em certo sentido está por todo o lado, é uma espécie de «duplo» omnipresente da *mónada* – também faça parte do puzzle da vida e «complique» a solução deste puzzle com esta presença misteriosa (e isto tanto no que diz respeito ao campo dos *factos*, quanto no que diz respeito ao *significado* e da relação do sujeito consigo mesmo e com a vida).

O que assim se configura é, portanto, algo muito diferente de um *puzzle* muito complexo e de extraordinárias dimensões, sim, mas com elementos todos eles pertencentes ao mesmo meio e ligados por essa pertença ao mesmo meio. A não-territorialidade da *mónada* faz que cruze o absolutamente heterogéneo – o *heterogéneo a si mesma* e, para além disso, uma multiplicidade de instâncias ou campos de realidade *heterogéneos entre si*. Assim, por um lado, uma importante parte das peças fundamentais do puzzle tem um carácter inacessível – trata-se de algo absolutamente outro, de que só se tem um «picture», no sentido oportunamente referido. Isso faz que, por um lado, já se vá de certo modo lá, já se esteja em confronto com isso. Mas, por outro lado, tal não impede a relação de alteridade entre aquilo a que se chega e isso com que, seguindo a própria remissão que dá notícia dele, estamos em confronto. Para o dizer de um modo que exprima a natureza paradoxal da relação em causa, os outros são *outros que não aqueles que temos* e as *próprias coisas* são *outras que não aquelas que temos* e o próprio registo dessa alteridade escapa ao esquema da contraposição intramónádica (se assim se pode dizer, à sintaxe da identidade e da diferença intramónádica), pondo a *mónada* em relação com o absolutamente outro também neste sentido. O puzzle que V. Woolf descreve como o puzzle da vida tem as suas peças separadas por este tipo de distância, com este grau de discordância e postas numa posição de inacessibilidade tal que o «rosto» de que se dispõe a seu respeito é apenas o «rosto» de se perceber que isso escapa inteiramente – de tal modo que não se sabe bem a que é que corresponderá nem em matéria de *facto* nem em matéria de *significado* (onde tem o peculiar significado fundamental de algo que inteiramente escapa, com toda

a constelação de significados que estão associados a este elemento de estranheza, de indeterminação, de total falta de controlo etc.). Mas, por outro lado, o facto de assim ser não diminui em nada o carácter de puzzle do puzzle ou a ligação em virtude da qual a própria vida tem a forma deste puzzle. Tal como V. Woolf o descreve, aquilo de que se trata é, muito mais do que à primeira vista pode parecer, *um labirinto do desconhecido*, onde aquilo a que chamámos a «espargata» do olhar atinge proporções tais que tornam inverosímil que, nestas condições, se possa produzir alguma forma de efectivo *ver*.

Podemos exprimir tudo isto a partir do que encontramos expresso num conto do final dos anos vinte, *The Fascination of the Pool*. Neste texto, que constitui como que uma versão condensada de muitos dos elementos fundamentais da ficção de V. Woolf, fala-se de uma piscina ou de um tanque de uma casa antiga posta à venda, em cujas águas se reflecte um dos letreiros onde é anunciado que a casa está à venda. Como em outros textos, também aqui as águas são percebidas como testemunhas das vidas que com elas se cruzaram na passagem do tempo, de geração após geração. E isto de tal modo que se imagina que as águas guardam na sua profundidade, silenciosos, liquefeitos, os pensamentos, as queixas, as confidências, etc. dos olhares – quer dizer, das vidas – que passaram por ela: «The charm of the pool was that thoughts had been left there wandered in and out freely, friendly and communicative, in the common pool» (*SF, The Fascination of the Pool*, 220). Esta massa de água, onde se condensam – reunidos em simultaneidade – reflexos da vida de diversos tempos, corresponde, *grosso modo* ao *pageant* que está em causa nas primeiras versões dos *Holograph Draphht* de *The Waves* ou em *Between the Acts*, etc. É, numa palavra, *life itself*, ao mesmo tempo na sua extensão temporal e na co-pertença fundamental que não é interrompida pela separação no tempo (nem pela separação no tempo entre as diferentes vidas cujos reflexos nadam nestes cardumes de pensamentos, sentimentos, etc., que são de certo modo os protagonistas de *The Fascination of the Pool*, nem pela distância temporal entre as vidas cujos reflexos estão em causa e aquela que as contempla e para a qual há significado nestes «cardumes» de reflexos de outras vidas). Isto por um lado. Por outro lado, é também claro que, se os cardumes de reflexos dizem respeito às vidas que, no correr do tempo, se cruzaram com estas águas (de tal modo que o intervalo de tempo em causa é só aquele que decorreu desde a construção da casa ou da piscina ou o tanque em

causa<sup>467</sup>), esta piscina ou tanque tem um valor exemplificativo ou simbólico em relação a uma outra piscina com outras dimensões, assim como os «cardumes» de reflexos de vidas daqueles que passaram pela piscina ou tanque em causa tem um valor exemplificativo ou simbólico em relação a «cardumes» de reflexos das vidas de *muito mais gente* do que aquela que passou pela casa, sc. pela piscina ou tanque de que o conto fala. Pois, em primeiro lugar, a piscina (the pool) e as águas de que propriamente se fala não são a piscina e as águas literais, mas sim a própria massa de águas da mente humana:

But if one sat down among the rushes and watched the pool – pools have some curious fascination, one knows not what – the red and black letters and the white paper seemed to lie very thinly on the surface, while beneath went on some profound under-water life like the brooding, the ruminating of a mind. (*SF, The Fascination of the Pool*, 220).

Por outras palavras, a verdadeira piscina em causa neste conto não é a da casa à venda, mas aquilo que a piscina da casa que está à venda evoca: a própria massa de águas da «human mind», da mónada (mais precisamente, a «massa de águas» correspondentes ao «pensar», ao «ruminar da mente humana»), a sua superfície e a sua profundidade, os cardumes de reflexos de outras vidas que povoam essas águas, etc. E, vendo bem, o conjunto restrito de reflexos de outras vidas que são mencionados neste conto não estão só por essas vidas, nem estão só pelos tempos a que elas pertenceram, antes estão por outras vidas e também por outros tempos, muito para lá do tempo de «vida» da própria casa ou da «piscina», no sentido literal, de que se fala em *The Fascination of the Pool*. Numa palavra, a massa de águas, povoada por «cardumes» de pensamentos, sentimentos, anseios, interrogações, etc., que é descrita em *The Fascination of the Pool* é o símbolo de qualquer coisa como uma «massa de águas» *total*: a «massa de águas» que equivale à mónada (ou à «human mind») enquanto *pars totalis* – e enquanto *pars totalis* que reflecte sobre si mesma, i.e., perdoe-se a mistura de línguas, enquanto «*brooding, ruminating pars totalis*».

Como se sugere logo no início e volta a ser claramente indicado no final, a tabuleta de anúncio da venda da casa que também se reflecte na água exprime o «lado» dos factos, o lado ou administração da vida, que corre ao mesmo tempo o seu curso,

---

467 E, portanto, não se trata senão de uma pequenissima parte da «procissão» da humanidade.

cruzando-se com os «cardumes» de pensamentos, sentimentos e anseios, etc. que nadam na profundidade da piscina. Mas o ponto decisivo é o modo como os diferentes elementos que assim são descritos e povoam a água se congregam uns com os outros, se interpelam uns aos outros e convergem na procura de uma *voz comum* que os diga a todos e a todos responda (de tal modo que os cardumes de reflexos da vida tomam para si mesmos e para quem assiste a eles uma forma correspondente àquilo que procurámos focar quando falámos de um puzzle): «Alas, alas sighed a voice, slipping over the boy's voice. So sad a voice must come from the very bottom of the pool. It raised itself under the others as a spoon lifts all the things in a bowl of water. This was the voice we all wished to listen to» (*SF*, ibi., 221). Dificilmente podia ser mais nítida a relação entre a multidão de vozes que se cruzam nas águas e aquilo a que podemos chamar *a voz das vozes* (a «última palavra»), a que as outras cedem lugar, que as outras escutam e de que todas, afinal andam à procura. Pois, como se diz no texto: «they all wished to know» (*Ibidem*). Desta voz das vozes são ditas fundamentalmente duas coisas. Por um lado, atribui-se-lhe a função de ser aquilo em que se diz «a razão de tudo isto» («it must surely know the reason of all this» (*Ibidem*). Trata-se, portanto, de qualquer coisa como a voz abrangente, que não é só mais uma entre outras – a voz em que tudo se esclarece: a voz da determinação-chave de todas as outras. Por outro lado, isto exprime-se na imagem central do final do conto: a imagem da colher (podíamos talvez dizer mais apropriadamente, a imagem da concha)<sup>468</sup> que colhe e levanta tudo numa tigela: «it raised itself under the others as a spoon lifts all the things in a bowl of water». Não será necessário sublinhar o significado disto e a relação que tem com tudo quanto vimos a respeito da última palavra ou da frase total. Não por acaso, na versão original constava: «All the voices slipped gently away to the side of the pool to listen to the voice of the great seer which so sad it seemed – it must surely know the reason of all this»<sup>469</sup>. Não sabemos a razão por que V. Woolf riscou esta referência ao «great seer». Mas parece claro que não foi por, afinal, não ser exactamente algo assim que está em causa nas suas palavras e na versão definitiva deste conto.

Mas aqui entra em cena a componente de fuga que se torna o protagonista no final do conto:

---

468 Como a concha da sopa.

469 Cf. S. Dick (ed.), *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*, Vintage, London, 2003, p.229, nota 3.



One drew closer to the pool and parted the reeds so that one could see deeper, through the reflections, through the faces, through the voices to the bottom. But there under the man who had been to the Exhibition; and the girl who had drowned herself and the boy who had seen the fish; and the voice which cried alas alas! Yet there was always another face, another voice. One thought came and covered another. For though there are moments when a spoon seems about to lift all of us, and our thoughts and longings and questions and confessions and disillusion into the light of day, somehow the spoon always slips beneath and we flow back again over the edge into the pool. And once more the whole of its centre is covered over with the reflection of the placard which advertises the sale of Romford Mill Farm. That perhaps is why one loves to sit and look into pools. (*Ibidem*)

A tónica é posta no facto de «a concha que levanta» não conseguir «apanhar tudo». Ou seja, as peças do puzzle multiplicam-se, umas metem-se no caminho das outras. Sobram peças. Não se consegue chegar às peças todas. Há qualquer coisa que faz que, no preciso momento em que a concha parece conseguir fazer o seu «trabalho» e chegar àquilo que todos nós (e todos os nossos pensamentos e anseios e perguntas e confissões e desilusões) procuramos, afinal de contas, tudo se perdeu, tudo «vai abaixo» e a «concha» não chega para a tigela ou para tudo aquilo que contém.

Este final de *The Fascination of the Pool* deixa por determinar a margem daquilo que escapa e não insiste no quadro das *dimensões* e da *fuga* e da «*espargata*» que seria necessária para conseguir superá-la – que foi o ponto que procurámos pôr em evidência nas páginas que precedem. Mas desenha com grande nitidez os dois momentos opostos em tensão nestas águas: por um lado, o movimento da concha que procura apanhar tudo; por outro lado, o movimento que, como o próprio conto sugere, está ligado a haver sempre mais elementos e a haver, de certo modo, sempre algo cada mais no fundo: o momento da recusa, da subtracção, o momento de tudo aquilo que se subtrai à concha e frustra a tentativa de nos «elevar» a todos e aos nossos pensamentos e anseios e perguntas e confissões e desilusões até à luz do dia. Se tivermos em conta que, quando se fala de todos nós, de todos os nossos pensamentos e anseios e perguntas e confissões e desilusões, se está a falar das mónadas, no seu todo, das diferentes *partes totales* e de tudo aquilo a que as suas perguntas, anseios, pensamentos, etc. se dirigem, percebe-se que o que está aqui em causa não tem nada de circunscrito ou regional – que esta piscina é, simbolicamente, a «piscina total» (a piscina que nesse sentido não é apenas uma piscina) e que o que V. Woolf expressa em tudo isto é a extraordinária dificuldade

que há em resolver o puzzle e a forma como até parece ser um puzzle impossível e convida a seguir o caminho que tudo leva no final do conto – o caminho de volta ao letreiro da venda e àquilo que ele significa: o retorno ao mundo dos factos.

Mas, pode perguntar-se: significa isto, então, que afinal não há nenhuma possibilidade de resolver o puzzle, de encontrar a «frase completa» – que se está condenado ao fragmentário? Significa isto que a vida (a própria vida, *life itself*) então nunca tem «rosto» ou recusa sempre a revelação do seu rosto? Significa isto que não há *identidade* ou que a identidade nunca se revela?

A resposta a esta pergunta é ao mesmo tempo *negativa* e *positiva*. É negativa no sentido em que a estrutura da auto-narração (a estrutura da «frase») da vida é aberta – e, na verdade, não apenas é aberta, mas comporta aquele grau extraordinário de abertura que vem da *desproporção* ou da *distância* que mantém a *pars totalis* afastada disso mesmo que já faz dela algo de *total* e prisioneira do que faz dela apenas *pars* (e na verdade ínfima *pars*). Nesse sentido, não há nada que possa garantir-se como «frase total» e o puzzle é um puzzle sempre ainda à procura das suas peças e sem possibilidade de determinar até que ponto aquilo que não pode excluir que lhe falte é algo cuja ausência ou desconhecimento esconde ou desfigura o *pattern* e impede qualquer resolução eficaz do puzzle.

Por outras palavras, se tem a estrutura que aqui se considerou, o puzzle do significado sc. da identidade procurada (da identidade-significado, que, como vimos, é aquilo de que se trata) está sempre exposto à possibilidade de radicais surpresas, que o refazem não apenas em pormenor mas de todo em todo.

Mas, por outro lado, sendo assim, este é apenas um aspecto do problema. O outro aspecto tem que ver com o facto de isso não impedir que o puzzle *se esteja sempre a fazer* – e de tal modo que de cada vez tem de certo modo já um resultado. Este é um ponto decisivo. Acentuámos que, ao contrário do que pode parecer, a «frase total» ou a resolução do «puzzle» não tem de modo nenhum o carácter de algo que só entrará (ou só entraria...) em cena no final, mas antes o carácter de algo *que está sempre já em causa desde o princípio* e que, de cada vez, está a ser fixado numa versão provisória. Retomando a comparação com o termómetro e estabelecendo um paralelo entre a «frase total» ou a «solução do puzzle» (em particular a «frase total» ou a «resolução do puzzle» em matéria de *significado*) e a temperatura que o termómetro indica, a vida tem

sempre uma determinada «temperatura» – ou melhor, tem sempre em curso uma *medição da sua temperatura* e, nesse sentido, envolve sempre a fixação de um *resultado*. Isso não está sempre no centro da atenção (e é próprio do modo-de-ser a que V. Woolf chama o *nondescript cotton wool* ter isso de certo modo fora de foco, presente apenas na profundidade). Mas, como vimos, também nunca se está num grau zero de relação com isso<sup>470</sup>.

Mas o que isto significa é, então, qualquer coisa como a coexistência de uma *identidade*, um *significado*, um *pattern em fuga* e de uma identidade já achada.

Há uma identidade em fuga, porque a *pars totalis* não se torna transparente para si mesma, se mantém à *distância de si mesma* e o *hidden pattern*, o padrão oculto – ou, como Woolf também diz num passo que citámos, o *padrão gigante* – fica de certo modo sempre para lá de uma volta do caminho, além de uma «curva» que não se sabe onde vai dar e o que pode produzir em matéria de *περιπέτεια* e de *ἀναγνώρισις* da identidade ou do significado<sup>471</sup>.

Mas, por outro lado, há uma *identidade já achada* porque a relação com a identidade (a identidade do *significado*) não é uma relação facultativa. O puzzle de que falámos – o puzzle da vida, que se faz a si mesmo: o puzzle do significado, da identidade do significado – não é um puzzle que se possa fazer ou não fazer. Está-se sempre já a fazê-lo. Não se pode deixar de o fazer. E fazê-lo significa ter de cada vez alguma fixação do que está desenhado nele (alguma fixação do gigantesco *hidden pattern* da própria vida – da *pars totalis*, do todo). Mas isto de tal modo que, como num puzzle, enquanto ainda não se acha inteiramente construído, a identidade já achada está sempre *em tensão para a identidade ainda em falta* e é, no sentido que se enunciou, *simbólica* em relação a ela.

---

470 E, tenha-se ou não se tenha consciência disso, está sempre pelo menos silenciosamente em curso o movimento da «concha» de que se fala no final de *The Fascination of the Pool*.

471 Para usar aqui as conhecidas categorias da análise da tragédia na *Poetica* de Aristóteles.

### III PARTE

#### *A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE*



A consideração da forma como se encontra constituído o nosso *acesso* conduz, em última análise, a um problema: a determinação do estatuto da própria *realidade*. À luz das considerações feitas anteriormente, o problema do acesso (quer no que diz respeito ao domínio dos «factos», quer no que diz respeito ao domínio dos «significados») fica como que afectado pela compreensão de que o *real* não é algo que se possa constituir de modo inteiramente independente de um ponto de vista que o *represente*. Ora, isto faz que, tal como vimos, aquilo que nos aparece como a própria «realidade» (enquanto algo «independente») consista ainda numa peculiar forma de « projecção » do ponto de vista – que, subrepticamente, se põe sempre já (ainda que de forma confusa) a ser «lá» onde não está, «lá» onde não chega, etc. Mas, por outro lado, ainda que se reconheça este aspecto (a inteira dependência da «realidade» em relação ao ponto de vista que a representa), isso não impede que o próprio ponto de vista se questione acerca do estatuto de «realidade» daquilo mesmo que tem lugar «dentro» do seu acontecimento de lucidez. Quer dizer, ainda que se reconheça a «realidade» como uma representação que tem lugar *no* ponto de vista, isso não implica que aquilo que aparece (isso que é representado – quer no domínio dos factos, quer no domínio dos significados) seja «inteiramente real». E não o é essencialmente por três motivos: em primeiro lugar, porque o «ponto de vista» se encontra sempre já condicionado, pela forma do seu acesso, a ter apenas representações parciais – aquilo que lhe aparece são, como vimos, sempre e apenas «fragmentos», «frases» de um «texto incompleto», «inacabado», «em aberto», etc; em segundo lugar, porque essas mesmas «frases» se encontram sujeitas (no seu curso e encadeamento com outras «frases») a serem revistas (e alteradas) à luz de novas «frases» – de sorte que em última análise não se sabe bem *que é que é real* (ou seja, que quadro de realidade é que está efectivamente a ter lugar, qual é a *determinação* da realidade, que é que efectivamente se está a passar); em terceiro lugar, porque existe um desencontro entre aquilo que se tem e aquilo para que remete a ideia fundamental da existência independente – a respeito da qual se deixa de saber bem afinal de contas em que consiste, a que é que corresponde, etc. Mas consideremos um pouco mais detidamente este problema.

Aquilo que a realidade seja é algo que, à primeira vista, não parece ser problemático. A realidade parece ser o que de cada vez está aí, que se oferece a nós sem qualquer tipo de dificuldade ou margem para interrogação. Nós vivemos na segurança

de que aquilo que está aí é real, de tal forma que, tal como vimos, «adoramos» a solidez das coisas, a «sólidez» que nos garante a existência da realidade de um mundo independente, a «realidade» da nossa própria vida, etc.

Thus, waking from a midnight dream of horror, one hastily turns on the light and lies quiescent, worshipping the chest of drawers, worshipping solidity, worshipping reality, worshipping the impersonal world which is a proof of some existence other than ours. That is what one wants to be sure of... Wood is a pleasant thing to think about. (*SF, The Mark on the Wall*, 82)<sup>472</sup>

Todavia, tal como também vimos, no limite, a «sólidez» das coisas corresponde já a um atributo que o ponto de vista lhes confere e não a um atributo que pertença às coisas por si mesmas. Não nos importa aqui voltar a analisar toda a complexidade da «desmontagem» da noção de «sólidez» como critério do «real». Importa apenas ter presente, à luz do que analisámos anteriormente, que aquilo que a realidade seja é algo que não se pode confundir, nem com a forma de evidência que nós habitualmente temos das coisas, nem com o facto de se poder reduzi-la àquilo que temos «diante» de nós. Por outras palavras, nem tudo aquilo com que o nosso ponto de vista lida é «real».

A tentativa de compreensão e definição do que seja a realidade é uma constante no pensamento de V. Woolf: uma preocupação transversal às suas obras. Tal como é apontado por Daiches, mas também por V. Woolf, aquilo que a realidade seja é um problema que pertence ao domínio da filosofia. No entanto, no caso de V. Woolf é também um problema com implicações literárias<sup>473</sup>:

This problem of discovering and presenting 'reality' is at once philosophical and æsthetic: it has implications for epistemology and for the technique of fiction. The writer of fiction, it would seem, has first to answer the question of what reality is and then devise a technique that can express reality in

---

472 Aliás, esta «segurança» na existência de um mundo exterior, como o critério do «real», é aquilo que leva o Dr. Holmes, em *Mrs Dalloway*, a sugerir que Septimus Smith (que vive «fechado» pela sua «loucura» num mundo próprio – e, por isso, irreal para o ponto de vista «saudável» do Doutor) «faça parte» daquilo que tem lugar no «mundo público». Cf. *MD*, 27 «Dr. Holmes had told her to make him notice real things, go to a music hall, play cricket – that was the very game, Dr. Holmes said, a nice out-of-door game, the very game for her husband.»

473 Cf. David Daiches, *Virginia Woolf*, p.32 «Speculation concerning the nature of reality is doubtless a philosophic rather than a literary activity, but in Virginia Woolf's case it has literary implications – implications for the content and structure of fiction – which require examination». Cf. também, por exemplo, *F*, 24 «He was a philosopher, she thought, meditating the difference between appearance and reality». Em *To the Lighthouse* V. Woolf põe em contraste, precisamente, o ponto de vista filosófico (de Mr Ramsay) e o ponto de vista artístico (Lily Briscoe).

language.<sup>474</sup>

Assim, a definição<sup>475</sup> do que é a «realidade» torna-se determinante para perceber a importância que o papel da literatura desempenha na tentativa de captação dela. Mas então o que entende V. Woolf por «realidade»?

How to justify this instinct or belief I do not know, for philosophic words, if one has not been educated at a university, are apt to play one false. What is meant by 'reality'? It would seem to be something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. It overwhelms one walking home beneath the stars and makes the silent world more real than the world of speech – and then there it is again in an omnibus in the uproar of Piccadilly. Sometimes, too, it seems to dwell in shapes too far away for us to discern what their nature is. But whatever it touches, it fixes and makes permanent. That is what remains over when the skin of the day has been cast into the hedge; that is what is left of past time and of our loves and hates. Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us. (*ROO*, 143-144)

Há vários aspectos nesta passagem que importa agora considerar. Antes de mais, V. Woolf diz que a realidade é algo que tem uma natureza «errante», «caprichosa», quer dizer, não é algo que se encontre necessariamente em todo o lado, mas antes algo que pode estar em qualquer lugar, numa «rua poeirenta», num «pedaço de jornal», etc. Por isso, podemos «encontrá-la» quando menos se espera e onde menos se espera. De facto, segundo V. Woolf, podemos encontrá-la até onde aparentemente não há nada, ou melhor, onde apenas restam «ecos» de algo que foi – no silêncio depois das palavras, no que fica depois do que foi vivido (dos nossos amores e ódios passados), etc. No fundo, a realidade é aquilo que «marca» ou «carimba» a vida, de tal forma que, como se diz no passo citado, quando toca algo, fixa-o (torna-o sólido) torna-o permanente, i.e., o que ela «toca» não desaparece com aquilo que o dia leva. De sorte que, podemos dizer, se a realidade é o que fica depois de o dia passar, então, isso que já não é (no sentido em que

---

474 D. Daiches, op.cit., p.39.

475 Quando se fala aqui de «definição», o que está em causa não é propriamente o encontro de um conjunto de determinações que permitam circunscrever aquilo de que se trata e produzir um enunciado onde fiquem adequadamente fixadas as fronteiras entre aquilo que lhe corresponde e aquilo que já se situa fora da sua esfera. Definição significa aqui o contrário de indefinição – quer dizer, a passagem de uma perspectiva em que algo não é claro e está em aberto, para uma perspectiva em que, pelo contrário, já se percebe que é que se passa, em que é que consiste aquilo de que se trata, etc.



já passou), pode ser mais real do que isso que se tem diante.

Neste sentido, a realidade parece ser um acontecimento inteiramente «privado», de tal forma que existem não apenas tantas realidades quantos os pontos de vista, mas também diferentes realidades «dentro» de um mesmo ponto de vista (na medida em que, tal como V. Woolf a descreve no passo que citámos, a realidade «vai e vem», como que repousa de repente nisto, depois naquilo – e é ora nisto, ora naquilo, como se se estivesse a falar do encanto, do amor ou de algo assim). Todavia, e este ponto é determinante, V. Woolf nega que, de facto, assim seja. A «realidade» não é um acontecimento privado. Ou melhor, a «realidade» é sempre um acontecimento privado, mas não é algo que se reduza a uma apresentação subjectiva. Por outro lado, também não é algo que se possa dizer que tem um carácter objectivo – pois não coincide com nada que tenha esta natureza. Mas então, se a «realidade» não é subjectiva nem objectiva, é o quê?

A primeira coisa que chama a atenção é que, como se diz logo no princípio do texto citado, a realidade tem que ver com uma crença (ou um instinto) – e esta crença é relativa à atribuição de um estatuto. Mas o ponto decisivo é que este estatuto não é fundamentalmente um estatuto relativo à esfera dos factos (que é o terreno em que a questão da realidade mais comumente se põe e é discutida), mas antes um estatuto relativo à esfera do *significado*. Quer dizer, tal como V. Woolf a tem em vista, a diferença entre realidade e não realidade passa por aquilo de que se falou ao focar a noção de *moment of being* e a diferença entre ser e não-ser no sentido que está em causa nessa noção. Nesse sentido, toda a esfera do *nondescript cotton wool*, toda a esfera da administração automática, como que sonâmbula, da existência, seja qual for o estatuto de realidade (de não-nada, de algo de in anulável, que está a ter lugar efectivamente e mesmo até que corresponde àquilo que se passa independentemente do acontecimento de apresentação em que aparece) de que se revista, pura e simplesmente *não é realidade, não tem realidade*.

São vários os aspectos que importa analisar para se fixarem os contornos daquilo para que V. Woolf aponta.

Em primeiro lugar, é realidade, tem realidade, aquilo que se impõe em qualquer coisa como uma invasão de significado, que impõe o significado, obriga a um confronto com o significado e confere à relação com ele a intensidade – um estar posto na

presença disso, desperto para isso, a haver-se e a ter de se haver com isso – que só há quando ser é estar preso e tomado por isso. Por outras palavras, se nos reportarmos àquilo que se passa na esfera do *cogito* e na forma como a experiência do *cogito* é a experiência de qualquer coisa como um núcleo de realidade *indespeditível* e *inanulável*, então podemos dizer o seguinte: em última análise a realidade de que fala V. Woolf é algo que, descrito a partir da forma «clássica» do *cogito*, tem o carácter como que de um *cogito emocional*, um *cogito* da não-indiferença que é correlativa do significado, de tal modo que a forma própria da realidade é a daquilo a que, como vimos, V. Woolf chama uma *avalanche de significado*.

O segundo aspecto que importa ter em vista é que, precisamente porque é assim, tal como V. Woolf a entende (e esse é um ponto que resulta muito claro a partir do passo citado), a realidade não é um estatuto formal, susceptível de ser revestido por isto ou por aquilo e neutro em relação àquelas determinações que o assumem. Não: a realidade tem sempre que ver com a referida *invasão de significado* e é, portanto, essencialmente relativa ao *significado* que a constitui. Haver realidade é haver este e aquele *significado que se impõe*, esta e aquela *avalanche de significado*. De sorte que *ser* é propriamente ou aquilo que invade dessa forma (com o teor concreto dessa invasão, sem o qual o que há é da esfera do *nondescript cotton wool*) ou então o ser invadido dessa forma (com o teor concreto dessa invasão, do que produz ou acende essa invasão, sem o qual o que há é da esfera do *nondescript cotton wool*).

Em terceiro lugar, quando V. Woolf, no texto citado, aponta como casos de realidade coisas que parecem ter um carácter perfeitamente avulso (uma estrada poeirenta, um bocado de jornal, um narciso ao sol, etc.), isso não significa de maneira nenhuma que a realidade a que se está a referir diga respeito a pequenas bolsas, aqui e ali, etc. Como se disse, o que está em causa tem que ver com os *moments of being* e esses casos aparentemente isolados de coisas reais correspondem àquilo que apontámos ser a estrutura característica dos *moments of being*, em virtude da qual têm sempre a sua sede num determinado objecto. Mas, como também vimos, isso não impede que a esfera da *realidade*, no sentido aqui em causa, que se acende nesses focos isolados de maneira nenhuma se restrinja a eles. O que é característico das avalanches de significado que têm sede em semelhantes objectos é o facto de serem avalanches também no sentido de dizerem respeito a *totalidades* – e na verdade (pois é disso que se trata quando falamos

de significado) de totalidades «totais», relativas à própria vida enquanto tal. O que, por outro lado, permite perceber melhor em que sentido não se trata de nada de privado, só relativo ao próprio, ou o que quer que seja desse género. Pois, precisamente porque assim é, o significado que se impõe como realidade e constitui realidade é um significado que sempre tem de algum modo a dimensão da *pars totalis*, contagiando justamente *tudo*.

O que nos leva, finalmente, a um outro ponto, que também é indispensável ter presente para não perder a pista da compreensão da realidade que está aqui em causa. Nada do que acabámos de tentar pôr em evidência implica que a realidade, no sentido aqui em causa, só tenha lugar «por acessos», de vez em quando, no quadro de uma vida. Seria efectivamente assim se aquilo a que V. Woolf chama o *nondescript cotton wool* correspondesse a um grau zero de relação com o significado. Mas vimos que não é assim. Sucede, pelo contrário, que a própria esfera do *nondescript cotton wool* está marcada por uma relação com o significado, relação essa que é variável quanto ao seu grau de despertez e intensidade, mas que nunca é inteiramente nula. E daí decorre que a vida tem, em todos e cada um dos seus momentos, pelo menos um certo grau de realidade, no sentido aqui em causa. De sorte que é, aliás, essa permanente relação com o *significado* (constituída da forma que analisámos na segunda parte) e a *unidade* dessa relação com o significado que constitui, por sua vez, a unidade da realidade e faz que não se trate de múltiplas realidades, mas de uma só – mesmo que, como vimos, uma realidade variável e até mesmo passível de radicais metamorfoses quanto ao seu teor.

Em tudo isto é preciso não perder de vista que, ao falarmos de «realidade», mais uma vez, aquilo que está no centro é sempre *a vida* – não a minha vida, mas *a Vida* enquanto aquilo que de cada vez se repete (de forma diferente) em cada um de nós: «I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals» (ROO, 148-149). O que isto quer dizer é que, em certo sentido, apesar de o contacto ou o *acesso* à «realidade» depender de um ponto de vista e, neste sentido, cada um *aceder* a ela dos mais diversos modos e pelos mais variados meios, ela é algo que, no fim, não se confunde com isso por meio do qual se acede a ela e constitui, tal como vimos, algo comum a todos.

Isso não significa, claro está, que possamos falar de algo de único, como se tivéssemos acesso a algo dessa natureza e, a partir de um «ponto de vista testemunha»

(neutro, com acesso adequado à própria vida, enquanto algo de que todas participam e para que remetem) pudéssemos acompanhar a forma como todas as vidas estão em ligação com esse algo de comum. Significa, sim, que – nos termos que vimos – cada mónada, cada *pars totalis* tem o seu próprio acontecimento de significado (e, nesse sentido, a sua realidade) ligado ao acontecimento total do seu próprio *mundo*, que é precisamente a «common life» de que V. Woolf fala no passo citado.

Por outro lado, o que acabámos de ver também permite compreender um ponto que à primeira vista pode parecer incompatível com aquilo que dissemos. Em certos passos, V. Woolf diz que a «realidade» não corresponde a nada de concreto, mas antes a algo de abstracto:

‘Reality’: a thing I see before me; something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest & continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes this is the most necessary thing to me: that which I seek. But who knows – once one takes a pen & writes? How difficult not to go making ‘reality’ this & that, whereas it is one thing. (*Diary*, vol.3, 196)

Ora, pode parecer que há conflito com aquilo que dissemos, porque sempre de novo se insistiu no facto de que a realidade tem um *carácter concreto*. Mas, vendo bem, é isso que está em causa neste passo. A concretude da realidade, enquanto a realidade tem que ver com *significado*, é uma concretude de carácter especial. Pode estar associada – e vimos que está sempre associada – a este e àquele «objecto» concreto, no sentido mais comum do termo, mas isso de tal modo que não é idêntica à concretude desse objecto, antes a ultrapassa, abrangendo e perpassando muitos outros objectos (com cuja concretude também não se identifica). O carácter «abstracto» de que se fala neste passo (e que, segundo ele, é próprio da realidade) tem que ver com a natureza própria *do significado*, enquanto tal. Isso repercute-se também num outro aspecto que este passo do *Diário* põe em destaque e que, por isso, importa referir desde já, mesmo que depois tenha de ser considerado mais detidamente na continuação. Este carácter «abstracto» da realidade (quer dizer, este carácter abstracto *do significado* que constitui propriamente a sede e a fonte da realidade enquanto tal) faz que a realidade nada tenha que ver com «realismo». De sorte que, a própria literatura, enquanto tem a preocupação de captar ou fixar a realidade, deve, como refere Woolf, abster-se da tentação do «realismo»: «We want to be rid of realism, to penetrate without its help into the regions beneath it»

(*Essays*, vol.3, 'The Tunnel' 12)<sup>476</sup>. O essencial é a própria relação que, de cada vez, se tem com a própria realidade: «see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality» (*ROO*, 149). Pois é essa mesma relação (a relação de *significado*) que constitui a realidade – a força da realidade, o peso da realidade, a importância da realidade – e que, se assim se pode dizer, dá verdadeiramente «substância» ao que quer que seja. Por isso, como se diz num outro texto: «It is not detail that we want, but perspective» (*Essays*, vol.4, *Robinson Crusoe*, 332). E por perspectiva entende-se aqui um determinado modo de focar as relações que as coisas têm não apenas umas com as outras, mas com o *significado*, quer dizer, com a própria vida.

Para perceber o que está aqui em jogo, importa ter presente a própria noção de perspectiva, no sentido em que desempenha um papel decisivo no modo como as coisas aparecem na esfera da visão. V. Woolf mostra-o do seguinte modo:

All alone we must climb upon the novelist's shoulders and gaze through his eyes, until we, too, understand in what order he ranges the large common objects upon which novelist are fated to gaze – man and men, Nature, and, behind or above, the power which is conveniently called God. [...] For, simple in themselves, these objects can be made monstrous, strange and indeed unrecognisable by the manner in which they are related to each other. People who live cheek by jowl and breathe the same air yet see trees very large and human beings very small, or the other way about, man vast and trees in miniature. Writers who live at the same moment yet see nothing the same size. (*Essays*, vol.4, *Robinson Crusoe*, 332)<sup>477</sup>

Mas tudo isto ainda não é suficiente. Mostra que o essencial não são os factos, antes um certo arranjo dos factos (de tal modo que o mesmo quadro de factos pode dar lugar a «realidades» muito diferentes). Contudo, a indicação deste mesmo estado-de-coisas pode sugerir que o essencial será então o arranjo dos factos ou a relação que há entre eles. Ora, não é assim. Não é assim, em primeiro lugar, porque a mera relação não constitui significado (não constitui invasão de significados, avalanche

---

476 O que está em causa nesta crítica à escrita «realista» é, de certo modo, aquilo que se acha presente na crítica que Woolf faz à literatura «materialista». Como veremos, a literatura «materialista» tem por objectivo fazer uma descrição exacta dos estados de coisas – acabando por se fixar na «superfície» da apresentação e, com isso, acabando por deixar de fora a própria «realidade».

477 Observem-se dois aspectos importantes. Por um lado a recorrência do motivo do *outro*, do paralelismo entre o que se passa na vida e o que se passa no campo visual, etc. Por outro lado, a importância que está atribuída à agrupação *global*, quer dizer ao *tudo*. O que primeiramente define o aspecto das coisas não é o teor avulso dos elementos que se apresenta, é a totalidade deles. E, por outro lado, a totalidade não é apenas um agregado dos elementos que a compõem: o essencial na totalidade é a sua forma. Quer dizer também: o que define fundamentalmente a realidade é a forma do seu todo.

de significados) e, portanto, também não constitui realidade, no sentido aqui em causa; e, em segundo lugar, não é assim porque aquilo que determina o arranjo dos factos (sc. a perspectiva no sentido aqui em causa) é um quadro de significado (o quadro de significados a que os factos estão ligados – a constelação global de significados que, de cada vez, está posta de pé).

Mas a tudo isto há que acrescentar ainda um outro aspecto, para se perceber aquilo que está em causa quando V. Woolf fala de «realidade». E esse aspecto tem que ver com o facto de a «realidade», apesar de se encontrar aí, no meio das coisas (não como uma coisa entre outras, mas como algo «abstracto» – de significante – e, nesse sentido, que as envolve e que envolve também as relações entre elas) ser algo que, de cada vez, deve ser «procurado». Ou seja, para V. Woolf, a «realidade» não é um dado imediato, mas algo que se deve procurar.

Ora, isso significa ao mesmo tempo três coisas. Por um lado, significa que, ainda que a realidade só se constitua como tal na medida em que há uma imposição ou invasão de significado (e de tal modo que, como vimos, esse significado tem sempre um *teor determinado*), nada disso impede que as próprias relações com o significado possam tornar-se frouxas, turvas e difusas. De sorte que, mesmo que a vida – e a realidade – tenha sempre que ver com significado, o significado pode ser algo com que se tem uma relação como que anestesiada, adormecida. Como vimos, é o que acontece na esfera do *nondescript cotton wool*. Em segundo lugar, mesmo no seu «auge» (nos *moments of being*, etc.), a invasão de significado não impede que o significado que invade remeta ele mesmo para algo que se apresenta em fuga. Quer dizer, nada impede que o significado já se dê como tal, mas de tal modo que o seu dar-se envolve *distância em relação a si mesmo*: algo *ainda por captar*<sup>478</sup>. O significado pode dar-se na forma de qualquer coisa que já se impõe mas que ao mesmo tempo se furta, se esconde – fixa já um teor, mas de tal modo que esse teor ainda não é inteiramente nítido, ainda se dá a ter de ser procurado, etc. O que, em terceiro lugar, significa justamente que pode haver realidade – e tanto quer dizer: se pode estar com ela, no meio dela, a sê-la – de tal modo que em última análise ainda está em grande parte (e mesmo no fundamental) em causa que realidade é que há. No final da segunda parte procurámos pôr em evidência que, segundo Woolf, é precisamente isto que marca a forma da vida – quer dizer, é

---

478 De sorte que a invasão por ele é também justamente a invasão por essa distância: a avalanche dessa distância.

precisamente isto que *marca a própria realidade, tal como há*. De sorte que é tanto mais acesa e intensa a relação com ela – quer dizer, no sentido referido, é tanto mais acesa e intensa a própria realidade – quanto acesa e intensa for a compreensão do que tem de *em-aberto*.

Ora, isto significa ao mesmo tempo três coisas, por um lado, significa que, ainda que a realidade se constitua como tal na medida em que há uma imposição do significado – e de tal modo que, como vimos, esse significado tem sempre um *teor determinado* –, isso não impede que as próprias relações com o significado possam ser turvas, de tal modo que a relação com ele adquira um carácter difuso. De sorte que, mesmo que a vida – e a realidade – tenha sempre que ver com significado, o significado pode muito bem ser algo com que se passou a ter uma relação como que adormecida. Como vimos, é o que acontece na esfera do *nondescript cotton wool*.

Em segundo lugar, é precisamente isto que V. Woolf procura mostrar no passo citado de *A Room of One's Own*, quando diz que a tarefa do escritor consiste em procurar e encontrar a «realidade» (to find it), colhê-la (collect it) e comunicá-la (communicate it) a todos nós. Todavia, este «encontro» com a «realidade», tal como vimos, está dependente da relação do próprio ponto de vista com as coisas, i.e., está dependente do modo como, de cada vez, somos «afectados» pelas coisas na forma como nos relacionamos com elas: «I think affection is the only reality» (ND, 285).

Mas, sendo assim, em terceiro lugar, também faz parte do próprio acontecimento da realidade a pergunta: como é que se alcança a «realidade» que se procura? Pergunta que, como vimos, faz parte do próprio acontecimento da realidade desencadear. Tentemos perceber o que aqui está em causa a partir de uma passagem do diário de V. Woolf: «I thought, driving through Richmond last night, something very profound about the synthesis of my being: how only writing composes it: how nothing makes a whole unless I am writing» (*Diary*, vol.4, 161). Podemos interpretar este enunciado como a expressão de uma idiossincrasia – de Woolf ou do escritor (ou, pelo menos, de um certo tipo de escrita, etc.). Mas nada indica que o enunciado em causa tenha só esse sentido. Pois, para V. Woolf, o problema da «realidade» tem que ver, antes do mais, com a compreensão daquilo que dá unidade à própria vida, i.e., tem que ver com o ponto de fuga para o qual converge, de cada vez, tudo aquilo que fazemos, dizemos, pensamos, sentimos, etc. Ou seja, a «realidade» consiste numa espécie de «visão» do mundo, i.e.,

de sentido da vida, gerado a partir da «visão» daquilo que, de cada vez, se tem «diante» de nós. Todavia, esse sentido não é imediato, resulta antes de uma reflexão ou mobilização que procura encontrar esse ponto de fuga – isso para o qual tudo converge e que dá «unidade» a tudo aquilo que tem um carácter de «fragmento»<sup>479</sup>. Ora, quando V. Woolf diz que essa «unidade» é algo que, no seu caso, só aparece quando escreve – pois escrever consiste numa procura de dar unidade, de tornar real, dar sentido, etc., a tudo isso que se vive – o que está a dizer é que a «realidade» é fruto de uma «composição» e, neste sentido, a própria «realidade» é como que «criada». Ora, isto também é algo que pode acontecer (e que acontece mesmo) quando não se escreve no sentido literal do termo. Quer dizer, nos termos em que V. Woolf a entende, a realidade é, de certo modo, sempre escrita *na própria auto-narrativa da vida*. E aponta, uma vez mais, no sentido de haver uma proximidade de raiz entre a própria forma como a vida está constituída e se vive ou é vivida e aquilo que se passa quando, no sentido mais próprio, a vida se *escreve*.

É claro que tudo isto põe um complexo de problemas, que não cabe aqui considerar em toda a sua extensão. Foquemos em especial dois. O primeiro tem que ver com a forma como tudo isto parece tornar *volátil* a própria realidade, ou seja, parece fazer que ela perca, por assim dizer, a sua solidez de facto absoluto, independente, indispedível, incontornável, etc. A este respeito, importa ter presente o seguinte. Ao contrário do que pode parecer, aquilo que habitualmente vale como sendo a *solidez* da realidade (a solidez do *facto* de haver realidade e a solidez do seu teor, do quadro de realidade que está estabelecido) não tem nada que ver com alguma espécie de dado absolutamente inacessível e inalterável, que nada tivesse que ver com o elemento de significado de que aqui se falou – de tal modo que o elemento de significado se acrescentaria a esse dado e só este (o dado) fosse responsável pelo que há de estável. Não. Sucede que não há nenhum dado dessa natureza, nem tampouco há o que quer que seja (algo como um núcleo de realidade) neutro relativamente a qualquer significado. Tudo aquilo que nos aparece como realidade, é realidade, tem realidade, vale como realidade, justamente no quadro de uma relação com o significado e em virtude da relação com o significado a que se acha ligado. Aquilo que aparece como neutro no que diz respeito ao significado (como mero facto, etc.) não é senão o seu produto ou

---

479 De tal modo que pode apresentar-se como algo imediato em «moments of being», etc., precisamente porque a vida tem sempre já em nós a forma dessa procura.



resultado de um determinado quadro de significado, de uma determinada relação com a vida e de uma determinada identificação do que é real, identificação que se faz sempre em função desse quadro de significado. E, por outro lado, a estabilidade ou solidez da realidade (a estabilidade ou solidez daquilo que vale como real e do *teor* ou determinação do que vale como real) não é outra coisa senão a estabilidade ou solidez de um determinado quadro de significado – do quadro fundamental de significado que está instalado numa vida; uma estabilidade ou solidez que faz que todas as variações que se registam nele não alterem a arquitectura fundamental do significado que preside à vida e que determina e estrutura o que para ela é real. Estabilidade essa que, por outro lado, não corresponde nem de perto nem de longe a algo absolutamente inalterável – pertence à esfera do significado e partilha da fragilidade que vimos que lhe corresponde.

O que nos leva ao segundo ponto que aqui não se pode deixar de focar. Quando se fala de «composição do real» e essa composição é associada à ideia de construção de um todo, isso mesmo pode sugerir a distribuição dos papéis que acabámos de indicar que, na verdade, não se verifica: haveria um conjunto de dados e, sobre a sua base, qualquer coisa como um arranjo. Ora, nesta distribuição de papéis, a dificuldade estaria toda do lado da composição ou do arranjo – que seria, por assim dizer, a componente criadora, livre, imaginativa (por contraposição à componente vinculada, sólida dos próprios factos). Este tipo de perspectiva pode ser, em parte, desconstruído, ao pormos em evidência que uma grande porção daquilo que nos aparece (e do todo incomensurável de que em regra temos ideia) possui um carácter puramente conjectural, de «pictures». Ou seja, possui qualquer coisa como aquele carácter «especulativo» que nos leva a «imaginar» o que as coisas sejam; um carácter que é de tal forma in anulável do nosso ponto de vista que, segundo Woolf, grande parte do nosso tempo (ou talvez mesmo a totalidade do nosso tempo) é vivida na imaginação: «That is a dilemma which is always being dealt with by the mind: what is reality, and why are we so eager about things that are created for the most part chiefly by our own imaginations?» (*Essays*, vol.2, *Valery Brussov*, 319)<sup>480</sup>. Quer dizer, a certeza sobre a solidez dos factos pode ser enfraquecida, se se puser em evidência que uma parte substancial dos alegados factos não são factos, mas apenas «pictures». E mais enfraquecida pode ficar se se pensar na

---

480 Cf. também, *Diary*, vol. 2, 315 «But how entirely I live in my imagination; how completely depend upon spurts of thought, coming as I walk, as I sit; things churning up in my mind & so making a perpetual pageant, which is to me my happiness».

evidência de que também, por exemplo, a perspectiva sobre a própria existência independente (que constitui um fundamento de toda a compreensão habitual dos factos) tem o carácter de um «picture» e é susceptível de ser posta em causa como «picture»<sup>481</sup>.

Mas o decisivo aqui é perceber que todas estas alterações da relação de forças entre aquilo que se reconhece como facto e aquilo que é da ordem da mera interpretação, da perspectiva, da representação, etc., podem introduzir modificações significativas, mas ao mesmo tempo deixam subsistir intacto o *mesmo modelo*: o modelo segundo o qual há um núcleo inabalável de factos absolutos, por restrito que esse núcleo seja. Ora, em última análise, o ponto decisivo é que pura e simplesmente não há nada que propriamente corresponda a este núcleo. Tudo aquilo que nos aparece como real (realidade) releva sempre já do plano do significado, tem que ver sempre já com uma relação com a vida (por isso mesmo não possui um carácter avulso, antes tem um nexos com o todo), comporta sempre um elemento de criação de sentido – com tudo o que isso implica em matéria de «volatilidade», de possibilidade de metamorfoses, etc.

E é porque é assim, porque a instância decisiva é sempre a do *significado* (e não há nada – ou melhor, não há nada de real – que não seja constitutivamente relativo à esfera do significado), que faz sentido aquilo que V. Woolf diz, quando escreve, num ensaio acerca de Valery Brussov: «the stories in the present volume all more or less give shape to his notion that the things commonly held to be visionary may be real, while the reality may equally well be a phantom» (*Essays*, vol.2, *Valery Brussov*, 317).

Tudo isto, que acabámos de considerar, ao mesmo tempo que muda o sentido em que se fala de realidade, muda também aquele em que se fala de representação. A representação não é só uma representação de factos (uma representação que pode até ter o seu quê de distorcida, de inventiva ou de fantasia, mas que de todo o modo tem essa característica como representação dos factos). Há concerteza uma importante componente de representação dos factos. Mas a representação dos factos tem lugar no quadro de uma representação *dos significados*, de tal modo que o que fundamentalmente determina a representação que se tem é sempre esta última. Assim, nada há que se apresente à consciência como uma pura presença em si mesma – tudo o que se apresenta aparece sempre já como que tornado outro, transformado, etc., em virtude do próprio «enquadramento» em que de cada vez surge ou do «contexto» em

---

481 De tal modo que também neste caso a estabilidade tem que ver com um fenómeno de estabilização numa determinada perspectiva e não com a solidez intrínseca dela.

que de cada vez se desenrola. Neste sentido, não existem, se assim se pode dizer, «frases isoladas» no curso da vida. Cada «frase» é uma «peça» do «texto» da vida – faz parte de um «contexto» da vida, da «narrativa» dela (de maneira que, antes do mais, está constitutivamente implicada na própria forma da vida). Por outras palavras, tudo aquilo a que temos acesso encontra-se sempre já a «desenrolar» ou a «representar» um papel no palco da vida – palco esse onde tudo contracena com tudo e onde tudo recebe a sua identidade própria à luz das próprias relações que estabelece com tudo o mais, não apenas no que diz respeito ao quadro dos factos, mas também – e sobretudo – em relação ao significado.

Neste ponto, não é demais insistir que, quando se fala de um «palco» da vida (onde têm lugar as nossas representações), aquilo a que estamos a fazer referência é esse «palco» que tem lugar «dentro» do acontecimento da própria mónada – o «palco» que o próprio acontecimento da mónada globalmente constitui e onde está «em cena», para cada um, a «peça» (seria talvez mais apropriado dizer, no sentido primitivo do termo: o «drama») de si próprio. Quer dizer, não se trata apenas de entender o mundo como um palco no meio do qual eu me encontro como uma personagem entre outras personagens. Trata-se antes de entender o mundo como um palco onde, de certa forma, enquanto espectador, eu assisto à *minha própria «representação»* – ou melhor, onde eu assisto às minhas próprias «representações» (às representações daquilo que vejo, faço, digo, penso, sinto, etc.) e assim também às representações de tudo aquilo que comigo «contracena». Neste «palco», eu vejo tudo isto, ajo em relação a tudo isto, como algo que me diz respeito e em que se joga o meu próprio ser. E isto de tal modo que é isso mesmo – a realidade da própria peça – que constitui a realidade de todas essas personagens da peça, mas por outro lado a própria realidade da peça está em jogo no seu curso e levanta a pergunta: «é isto real», que «peça» ou que «realidade» é esta?, etc.

Dito de outro modo, as diferentes representações parecem não ter um fim em si mesmas, antes correspondem à forma da própria visão da vida e do diálogo que, de cada vez, surdamente ou de forma mais audível, travamos com ela – como se a vida pudesse ser posta diante de nós e lhe perguntássemos ou procurássemos perceber pelos seus gestos, etc., as respostas para as perguntas referidas – com que é que estamos a lidar, é isto real, que realidade é esta? Na verdade, tal como vimos, nós lidamos com a vida como se esta fosse uma personagem – a «grande personagem»: a «grande personagem»

da nossa própria peça<sup>482</sup>. Mais: não lidamos com a vida como uma personagem entre outras personagens, mas como a «única personagem», aquela que dá sentido a tudo o que fazemos e com a qual (ainda que de forma distraída ou inconsciente) sempre já dialogamos:

There it was before her – life. Life, she thought – but she did not finish her thought. She took a look at life, for she had a clear sense of it there, something real, something private, which she shared neither with her children nor with her husband. A sort of transaction went on between them, in which she was on one side, and life was on another, and she was always trying to get the better of it, as it was of her; and sometimes they parleyed (when she sat alone); there were, she remembered, great reconciliation scenes; but for the most part, oddly enough, she must admit that she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance. (*TL*, 66)

Este diálogo com a vida resulta de uma tentativa de «captação» ou «decifração» dela, daquilo que ela «realmente» seja (a tentativa que está implicada na própria forma da vida enquanto tal). Ora, é isto que abre a possibilidade para – e ao mesmo tempo não apenas abre a possibilidade mas cria o ensejo, gera a motivação (e até cria uma *necessidade* de) – *dizer a vida*, i.e., dizer aquilo que a vida é: não apenas este ou aquele aspecto da vida, esta ou aquela «frase» da vida, mas a «vida integral», o «texto total». Mas, perguntar-se-á: pode *a vida* ser realmente dita?

Tendo em conta o âmbito da nossa análise, o da narrativa literária, aquilo que nos importa averiguar é se a *escrita* (enquanto *forma de fixação da vida numa narrativa*) é ou não capaz de *dizer a vida*. Por outras palavras, pode a vida – o «texto integral» da vida – ser escrita(o)?

A consideração deste problema implica uma série de outras dificuldades que cabe investigar e que, em traços muito gerais, consistem no seguinte: será possível uma *bio-grafia*? Será possível representar a vida humana numa narrativa? Cabe a vida numa narrativa? Não é a vida muito mais do que qualquer narrativa pode alguma vez dizer? E, por outro lado, pode a vida humana alguma vez ser dita por ficção? Mas como? Não há uma incompatibilidade de natureza entre a ficção e o real? Pode a ficção lançar-nos na pista do real, dizer a realidade?

---

482 Atente-se na ambiguidade desta formulação, que pode significar ao mesmo tempo que a vida é a «grande personagem» da nossa própria peça (no sentido em que ela é a «grande personagem» da peça em que o protagonista somos nós) ou a «grande personagem» (o protagonista) da peça «em que nós entramos».

### §13 Biografia e autobiografia

O neologismo «biografia» (βιογραφία), tal como os étimos indicam, designa qualquer coisa como uma fixação escrita (γράφειν)<sup>483</sup> da vida (βίος). Este é o género literário que, modo geral, lida directamente com o problema da *narrativa da vida* – reconstituir *a história de uma vida*, o seu *percurso* – e, nesse sentido, procura *escrever o «texto» de uma vida* (o «texto» que diz *a vida*). Ou, como também se pode dizer, a biografia procura constituir-se como a *representação narrativa de uma vida*. Todavia, o biógrafo, ao procurar escrever a vida (a vida de alguém) depara-se, desde logo, com uma série de dificuldades. Essas dificuldades têm que ver com alguns dos aspectos já analisados anteriormente, e.g., o problema do «acesso» à vida de outrem, o acompanhamento integral daquilo que ocorre quer na esfera dos factos, quer na esfera dos significados da vida de outrem, a interpretação que se faz disso, etc. Não nos importa aqui voltar a analisar toda esta complexa teia de elementos que caracteriza a forma do «acesso» à vida, em especial à vida de outrem. No entanto, para percebermos se é possível ou não que a biografia leve a cabo o seu projecto – *a representação de uma vida* – é incontornável ter em consideração a forma como o biógrafo «lida» com e, justamente, *representa*, toda essa esfera de factos e significados que pertencem à vida que lhe é alheia.

#### 13.1 A relação daquilo que acontece com aquele a quem acontece

O primeiro problema que desde logo se apresenta na tentativa de elaboração de uma biografia diz respeito ao facto de existir um «afastamento» ou «distância» incontornável entre *aquele que escreve* e *aquele sobre quem escreve*. A biografia, enquanto *narrativa de uma vida*, que procura reconstituir os «passos» dessa vida, encontra-se condicionada por este «afastamento» ou «distância» que marcam a posição do narrador (na sua esfera monádica) relativamente à vida que procura escrever. Nesse sentido, o acesso do biógrafo encontra-se afectado por toda a complexidade de factores

---

483 Também podemos dizer: de «pintura» da vida. Não é por acaso que γράφειν tem esta ambiguidade – ou pelo menos trata-se de uma ambiguidade que, por diversas razões é significativa em relação a V. Woolf. Basta pensarmos na relação entre *To the Lighthouse* e o quadro de Lily Briscoe que – dentro de *To the Lighthouse* – equivale a uma espécie de *mise en abyme* da própria «novela».

que, como vimos, dificultam o acesso monádico à vida de outrem. Ora, isto permite perceber que, por muito próximo que o biógrafo possa encontrar-se da vida de alguém (por muito «íntimo» que seja do biografado), ainda assim, ele permanece a uma distância insuperável dessa mesma vida – permanece sempre «exterior» a ela. De sorte que a) se vê incapacitado para acompanhar todos os momentos dessa vida que procura escrever (quer nas suas manifestações externas, quer nas suas manifestações internas), b) se vê também na impossibilidade de acompanhar toda a complexidade que cada um desses momentos, só por si, envolve e, além disso, c) como já focaremos, se vê ainda na impossibilidade de acompanhar mesmo os momentos mais conhecidos (mesmo aqueles que testemunha) no ângulo ou do ponto de vista em que foram vividos na própria vida do biografado. Em *Flush: A Biography*, V. Woolf chama a atenção para isto mesmo e procura mostrar que os acontecimentos que têm lugar na vida de alguém (neste caso de um cão – o que acentua de forma hiperbólica e cómica a «distância» aqui em causa), por muito simples que sejam, são passíveis de ter uma série de «gradações interiores» para as quais o biógrafo é «cego» (ou, no caso que se passa a citar, para as quais o biógrafo não tem «olfacto»):

Where Mrs. Browning saw, he smelt; where she wrote, he snuffed.

Here, then, the biographer must perforce come to a pause. Where two or three thousand words are insufficient for what we see – and Mrs. Browning had to admit herself beaten by the Apennines: “Of these things I cannot give you any idea,” she admitted – there are no more than two words and perhaps one-half for what we smell. The human nose is practically non-existent. The greatest poets in the world have smelt nothing but roses on the one hand, and dung on the other. The infinite gradations that lie between are unrecorded. Yet it was in the world of smell that Flush mostly lived. Love was chiefly smell; form and colour were smell; music and architecture, law, politics and science were smell. To him religion itself was smell. To describe his simplest experience with the daily chop or biscuit is beyond our power. (F, 83-84)

Dada esta condicionante de «distância» que afecta a posição do biógrafo e que, se assim se pode dizer, o impede de ter «olfacto» para a vida alheia, é legítimo perguntar se, ainda assim, é possível ou não *representar uma vida*, i.e., *escrever uma vida* (e, na verdade, *o que quer que seja* dela). A este respeito, são várias as passagens nos escritos de V. Woolf em que se acha expressa esta dúvida e inquietação acerca da possibilidade (ou não) de *escrever uma vida*. Tome-se a título de exemplo o seguinte passo:

Helen by the way asked me tentatively to write Roger's Fry Life. Julian to collect all facts, make a skeleto; I to sum & compose. But Margery [Fry] wants to write it. Margery has the documents: is executor. I deferred. Isn't a 'Life' impossible? (*Diary*, vol.4, 258)<sup>484</sup>

A tudo isto acresce ainda um outro ponto – não menos decisivo – que não tem que ver especificamente com o acesso à vida alheia mas com as próprias relações entre a vida e a escrita. Em *Orlando* (cujo subtítulo é: *A Biography*), V. Woolf fala de um combate que se trava, desde logo, entre a natureza e as letras:

He was describing, as all young poets are for ever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked (and here he showed more audacity than most) at the thing itself, which happened to be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another. Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces. (*O*, 16)

Este passo procura pôr em evidência que parece existir uma «antipatia natural» entre a «natureza» e as «letras». Essa «antipatia» resulta do facto de as «letras» (portanto, a *escrita*) «transformarem» o seu objecto de descrição – seja porque, ao fixarem isso que descrevem, as letras digam sempre mais do que aquilo que as coisas são, seja porque digam menos do que aquilo que elas são<sup>485</sup> (mas nunca apenas aquilo que elas são), seja porque o «alfabeto» de determinações em que as próprias coisas se escrevem e aquele em que se escreve um texto pura e simplesmente não são alfabetos que se correspondam. Desta forma, a escrita como que «transforma» e «deforma» o seu «objecto» de descrição:

Face, voice, and accent eke out our words and impress their feebleness with character in speech. But the pen is a rigid instrument; it can say very little; it has all kinds of habits and ceremonies of its own. It is dictatorial too: it is always making ordinary men into prophets, and changing the natural stumbling trip of human speech into the solemn and stately march of pens. (*Essays*, vol.4, *CR*, *Montaigne*, 72)<sup>486</sup>.

---

484 Note-se que isto não impediu V. Woolf de escrever a biografia de Roger Fry.

485 Cf. *Essays*, vol.3, *Pictures and Portraits*, 166 «But words, words! How inadequate you are! How weary one gets of you! How you will always be saying too much or too little! Oh to be silent! Oh to be a painter»

486 Cf. também, e.g., *Flush*, 85 «Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words»; *ND* 319 «She was haunted by the ghosts of phrases. She gave herself up to a sensual delight in the combinations of words. She sought them in the pages of her favorite authors. She made

Mas, por outro lado, a existência desta «antipatia natural» entre «the thing itself» e a sua descrição linguística não impede V. Woolf de considerar que todo o processo de escrita, como forma de *expressar a vida*, consiste em qualquer coisa como uma «transubstanciação» da *vida* em *palavras*. É justamente isto que V. Woolf procura vincar num passo do seu diário:

I keep thinking of different ways to manage my scenes; conceiving endless possibilities; seeing life, as I walk about the streets, an immense opaque block of material to be conveyed by me into its equivalent of language. (*Diary*, vol.1, 214)

O que assim se desenha quanto à questão da antipatia ou «incomensurabilidade» entre as letras e a vida é qualquer coisa como uma situação ambígua: por um lado, marcada por distância e oposição – mas isso de tal modo que, por outro lado, essa distância ou oposição (essa «antipatia») não significa de modo nenhum que a biografia seja pura e simplesmente uma «missão impossível», mas apenas que é uma «missão» com elevado grau de dificuldade e relativamente à qual são muitos e de muito peso os obstáculos que se levantam. Mas perguntar-se-á: como é que o biógrafo se coloca perante essa vida – esse «imenso bloco opaco de matéria» que é a vida alheia – que procura «transubstanciar» em palavras?

Segundo V. Woolf, o trabalho do biógrafo passa, antes de mais, por uma recolha exhaustiva da «matéria» dos «factos» que é possível encontrar como «factos» dessa vida. Para poder *escrever a vida* (a vida de alguém) é necessário ter em consideração os «factos» ou «acontecimentos» que a integram e compõem. Pois estes consituem-se como os pontos de apoio do biógrafo, são aquilo que documenta e «prova» a passagem de uma vida e, neste sentido, são o «material» a partir do qual se faz a reconstrução da história dessa mesma vida. Nesse sentido, os factos são aquilo que permite ao biógrafo fazer um enquadramento «objectivo» dessa mesma vida (contextualizá-la de forma «objectiva»). Assim, para que exista «fidelidade» do biógrafo à vida que pretende escrever, ele tem de partir de *acontecimentos reais*, acontecimentos que podem ser

---

them for herself on scraps of paper, and rolled them on her tongue when there seemed no occasion for such eloquence. She was upheld in these excursions by the certainty that no language could outdo the splendor of her father's memory, and although her efforts did not notably further the end of his biography, she was under the impression of living more in his shade at such times than at others».



comprovados. Como V. Woolf refere em *The Art of Biography*, o biógrafo não pode «inventá-los» – sob pena de um qualquer documento vir a deitar por terra todo o edifício biográfico<sup>487</sup>:

No one has ever been more closely verified and exactly authenticated than Queen Victoria. The biographer could not invent her, because at every moment some document was at hand to check his invention. (DM, *The Art of Biography*, 122)

Todavia, V. Woolf refere também (e este é um ponto que resulta, com evidência, das considerações anteriores) que a biografia não pode ficar circunscrita à mera enunciação dos *factos reais documentados* (que, por muito exaustiva que seja, nunca será completa). Pois quando isso acontece, diz-nos V. Woolf, aquilo que se tem é uma reprodução fiel do percurso histórico de uma vida (da «procissão» de uma vida), mas que deixa completamente de fora a própria vida:

The majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey, that were carried in funeral processions through the street – effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin. (DM, *The Art of Biography*, 120)<sup>488</sup>

Portanto, o biógrafo que se dedique a fazer um levantamento documental dos acontecimentos, tendo em vista uma mera organização e exposição cronológica dos mesmos, deixa «intocada» a vida daquele a quem esses mesmos acontecimentos se referem: «People write what they call ‘lives’ of other people; that is, they collect a number of events, and leave the person to whom it happened unknown» (MB, 83). Por outras palavras, a biografia assim entendida consiste na mera narração de uma história ilustrada dos acontecimentos que apenas «captam» a vida no seu aspecto «exterior» e

---

487 Este aspecto será desenvolvido um pouco mais adiante, quando considerarmos a diferença (mas também o paralelismo) que existe entre o biógrafo e o novelista.

488 Em *The New Biography*, V. Woolf critica a biografia victoriana. Diz-nos que esta tende a descrever apenas as «vestes» da vida. O excesso de documentação e de pormenores que «habitam» estas biografias, numa tentativa de justificar uma melhor coincidência entre o *modelo vivo* e a *cópia escrita*, em vez de favorecer a *representação dessa vida* acaba por distorcê-la. Por oposição à biografia victoriana encontra-se a biografia do séc. XX. Esta última, diz Woolf, tal como a ficção e a poesia, sofreu alterações na forma como *representa a vida*. Cf. Essays, vol.4, *The New Biography*, 475 «With the twentieth century, however, a change came over biography, as it came over fiction and poetry. The first and most visible sign of it was in the difference of size. In the first twenty years of the new century biographies must have lost half their weight. [...] But the diminution of size was only the outward token of an inward change. The point of view had completely altered. If we open one of the new school of biographies its bareness, its emptiness makes us at once aware that the author’s relation to his subject is different».

«superficial» – onde apenas é referido o que aconteceu («*what happened*»), mas é deixada de fora precisamente a vida daquele a quem isso aconteceu («*to whom it happened*»):

The reason is that it is so difficult to describe any human being. So they say: “this is what happened”; but they do not say *what the person was like to whom it happened*. And the events mean very little unless we know first *to whom they happened*.<sup>489</sup> (MB, 79)

Isto significa que nada há no conteúdo factual, só por si, que nos descreva o «rosto qualitativo» da *vida* onde esses mesmos «factos» têm ou tiveram lugar: «But how can you make these facts into anything consistent? They do not present a philosophy. You cannot deduce from them if life is good or bad» (HD *Waves*, I, 268). Sendo assim, a dificuldade que agora surge é a seguinte: como tornar esses «factos» (que são apenas «fragmentos», «frases soltas», incompletas e dispersas da vida) em «algo consistente»? Como criar a partir da incompetude uma imagem do «rosto» da vida que dê significado e consistência a esses fragmentos?

A este respeito, V. Woolf diz-nos que, em certa medida, não é o biógrafo que se submete aos «factos», antes são os «factos» que se submetem ao biógrafo. Quer dizer, são os «factos» que se submetem à visão que o biógrafo tem dessa vida que procura *representar*. De tal forma que é ao biógrafo (enquanto construtor do puzzle da vida de outrem) que cabe dar unidade aos factos e não são os factos que, por si mesmos, na sua fragmentariedade e incompletude, são reveladores da unidade da vida a que são relativos. Por outras palavras, os factos são como que organizados entre si em função da *visão* que o biógrafo tem da própria *vida* sobre a qual quer escrever. Ou, como diz A. Maurois: «Donc tous ces documents personnels, si précieux qu’ils soient, ne valent que dans la mesure où ils sont confrontés les uns avec les autres, et tous avec une image complète du personnage»<sup>490</sup>. Isto revela que há um aspecto de «composição» na escrita biográfica que, servindo-se dos «factos», procura «decorar» essa vida particular a partir de uma base de compreensão que se tem já da própria *vida* «I will tell you facts, & you

---

489 *Itálico nosso*.

490 Cf. A. Maurois, *Aspects de la biographie*, p.82. A este respeito, referindo-se à biografia que Lytton Strachey escreveu da rainha Victória (comparando-a com as biografias anteriores que foram escritas sobre a monarca), V. Woolf dá a entender que, de certo modo, com o passar do tempo, a própria rainha Victória acabará por tornar-se na rainha Victória de Lytton Strachey. Cf. *The Art of Biography*, p.122 «In time to come Lytton Strachey’s Queen Victoria will be Queen Victoria [...] The other versions will fade and disappear».

shall add them, as if you were decorating a Christmas tree» (*HD Waves*, I, 266).

Neste sentido, embora a *verdade dos factos* seja determinante para a identificação do «percurso de uma vida», ela encontra-se submetida a uma, por assim dizer, *verdade do espírito*. Verdade essa que diz respeito à interpretação que o biógrafo faz desses factos – tendo em conta, por um lado, a sua própria compreensão da *vida* e, por outro lado, o modo como a *vida* daquele que procura descrever se enquadra na sua *visão da vida*. Pois é tendo por base esta *visão da vida* que o biógrafo pode ajuizar acerca da personalidade ou do carácter do sujeito que se encontra vinculado aos «factos». Por outras palavras, é tendo por base esta *visão da vida* que se percebe que ela não é redutível a uma série de episódios, mas antes é constituída por um «*carácter*» sc. por uma «*personagem*» que, de cada vez, «habita» esses mesmos episódios e que, por isso, deve também ser (e deve sê-lo de modo fundamental) objecto de «captação» por parte do biógrafo. Por outras palavras, tal como refere V. Woolf em *The New Biography*, por um lado existe a *verdade dos factos*, por outro lado a *personalidade* e o objectivo do biógrafo deve ser conciliar ambos:

On the one hand there is truth: on the other, there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it. (*Essays*, vol.4, *The New Biography*, 473)

Em suma, os factos constituem como que o «esqueleto». Mas, por si só, deixam de fora o resto do organismo que constitui propriamente a vida. Ou, como também podemos dizer, os factos são como que peças soltas do puzzle. Mas o essencial é a sua construção. Daí a necessidade de outra coisa – da componente da *visão*.

Esta «soldagem» ou «casamento» entre os factos e a personalidade – «that perpetual marriage of granite and rainbow» (*Essays*, vol.4, *The New Biography*, 478) – é algo que está longe de ser simples. E está longe de ser simples devido à natureza intangível ou *rainbow-like* da personalidade. Ou seja, a determinação da *personalidade* é algo que não se pode «fixar» com a mesma eficácia dos factos. Pois, embora tenha manifestações «exteriores», é algo que não se deixa captar de forma «objectiva». A

personalidade diz respeito a uma «dinâmica interna»<sup>491</sup> que tem lugar no acontecimento fechado da mónada – acontecimento esse que se encontra «vedado» ao biógrafo – e que, tal como refere Georges Gusdorf corresponde a qualquer coisa como um «espaço líquido» que não é passível de ser «captado» segundo a «lógica dos sólidos»<sup>492</sup>. Ou seja, aquilo que compõe o «território» da personalidade é algo que não tem uma natureza «granítica», mas encontra-se sujeito a permanentes alterações de forma, em virtude da relação que se estabelece com aquilo que a cada momento está a ser vivido. Por outras palavras, a vida interior do «Eu» corresponde àquilo que G. Gusdorf descreve como sendo «uma reserva sombria de sentidos em estado de latência nas profundidades do ser» que vão alternando entre estados de «vaporização» (de dissolução de forma, de indiferenciação) e estados de «concentração» (onde um determinado sentido ganha forma e se diferencia desse fundo):

Toute vie personnelle se compose comme la suite des alternances entre «vaporisation» et «concentration», en sorte que la connaissance de soi ne peut échapper, lorsqu'elles s'efforce de saisir son objet, à l'ambiguïté du sens. Ou bien elle se plaira, au risque de s'égarer, à suivre les multiples facettes d'une identité qui se fuit elle-même et se réjouit dans sa diversité intrinsèque. Ou bien, elle s'efforcera de regrouper, de condenser les aspects d'un être humain, pour en avoir le cœur net, et ressaisir le dernier mot, comme on épingle un insecte sur le plateau d'une collection entomologique.<sup>493</sup>

Mas isto não é tudo. Pois, na verdade, ainda que exista esta dificuldade em escrever a «dinâmica interna» da *personalidade*, muitas vezes, os próprios factos

---

491 A este respeito, André Maurois refere que Proust compreendeu bem a existência desta complexa «dinâmica interna» da personalidade que é composta por uma multiplicidade fragmentada de estados de consciência, sentimentos, emoções, pensamentos, etc. Cf. Maurois, A. *Aspects de la biographie*, p.37 «Depuis l'analyse proustienne, il semble qu'il ne reste plus, pour reconnaître un homme, que son nom, son corps son habit et quelques tics extérieurs. Là-dessous se développe la réalité, c'est-à-dire une succession d'états et de sentiments ensemble mais qui ne sont pas liés, et qui font que l'homme devient semblable à ces colonies d'animaux marins qui vivent au fond des mers. Il est une colonie de sentiments, un polypier de personnes diverses».

492 Cf. G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, p.32. «Montaigne révèle la diffluence liquide, la non-consistance de l'espace du dedans, qui ne peut subir la loi d'une logique des solides. La vérité ne fait pas résidence dans l'homme intérieur, selon la formule de Pétrarque; l'intériorité est un ordre sans vérité. Elle est le lieu d'un grouillement larvaire de sollicitations opposées, positions et propositions fugaces auxquelles l'individu donne son adhésion selon les alternances d'options variables de moment en moment. Le moi n'est pas cette idole une fois définie qui siégerait au cœur de la personnalité, principe d'une identité en fonction de laquelle se poursuivrait la gravitation de la conscience. Il faut plutôt le concevoir comme l'enjeu d'un dynamisme qui se poursuit au principe de la personnalité. Réserve ombreuse de sens en état de latence dans les bas-fonds de l'être, dont chaque affirmation de l'individualité ne met en cause, selon l'occasion, et sous prétextes cariés, qu'une faible partie».

493 Cf. Gusdorf, op.cit., p.44.

deixam-na adivinhar. Ou seja, aquilo que «acontece» aponta já para uma possibilidade de interpretação do «a quem» acontece. Todavia, as dificuldades do biógrafo assumem proporções ainda maiores quando, tal como V. Woolf põe em evidência em *Orlando* (referindo-se à personagem com o mesmo nome), aquele que é «biografado» mostra – ao sentar-se quieto numa cadeira, a pensar, durante longos períodos de tempo – uma grande falta de consideração pelo seu biógrafo:

This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the Hogarth Press may think proper to charge for this book. But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. Thought and life are as the poles asunder. Therefore – since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing now – there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done. Orlando sat so still that you could have heard a pin drop. Would, indeed, that a pin had dropped! That would have been life of a kind. Or if a butterfly had fluttered through the window and settled on her chair, one could write about that. Or suppose she had got up and killed a wasp. Then, at once, we could out with our pens and write. For there would be blood shed, if only the blood of a wasp. Where there is blood there is life. And if killing a wasp is the merest trifle compared with killing a man, still it is a fitter subject for novelist or biographer than this mere wool-gathering; this thinking; this sitting in a chair day in, day out, with a cigarette and a sheet of paper and a pen and an ink pot. If only subjects, we might complain (for our patience is wearing thin), had more consideration for their biographers! (*O*, 254-255)

O que neste passo se encontra exposto é a dificuldade que existe, para o biógrafo, em alcançar a «vida interior» da personagem, quando esta não se manifesta ou não se expressa de forma nenhuma pela acção, i.e., quando não existem «pontos de apoio» factuais para desencadear ou «alimentar» as construções de conjectura a respeito daquilo que terá tido lugar na vida alheia<sup>494</sup>.

Isto conduz-nos a um outro ponto que importa agora considerar e que tem que ver com a própria «geografia» dessas «paisagens internas» e a necessidade que o

---

494 Naturalmente, isto não significa que o estar sentado na cadeira não permita ao próprio biógrafo desenvolver «conjecturas» ou «especulações» (que, no fundo, é sempre já aquilo que ele tem) daquilo que possa ter tido lugar no pensamento do biografado. O estar sentado numa cadeira a pensar é já uma acção; simplesmente é uma acção que, dada a sua quietude, «bloqueia» (ou, pelo menos, torna mais «opaco») aquilo mesmo para que «atira».

biógrafo tem de as «cartografar». O biógrafo confronta-se permanentemente com o facto de que existem momentos na vida (daquele sobre quem procura escrever) que se constituem, para si, como «paisagens inacessíveis» – pois correspondem a «lugares» obscuros, para os quais não há qualquer tipo de referência e onde ele não consegue «entrar»<sup>495</sup>. Estas «paisagens inacessíveis» correspondem, tal como diz A. Maurois, a «desertos» (não no sentido em que estão, por assim dizer, «desertificados» de uma presença – a presença daquele que os vive –, mas no sentido em que são «lugares» que não são passíveis de ser ocupados pela perspectiva do biógrafo). No entanto, estes «desertos» fazem parte da «geografia» do próprio pensamento e da própria vida (e, na verdade, apenas são «desertos» para o biógrafo). Por isso, têm de algum modo de ser descritos – pois «o quadro completo da vida» implica necessariamente ter em conta a existência destes «desertos»: «Il y a dans toutes les vies des déserts. Or il faut peindre de désert pour donner du pays une idée juste et complète»<sup>496</sup>. O problema está no modo como o biógrafo *representa* esses «desertos», i.e., no modo como ele *representa* aquilo para o qual não existem mapas ou documentos e que, por isso, ele não consegue «alcançar». Na verdade, cruzamo-nos aqui com o problema anteriormente analisado que diz respeito à óptica de conjectura (ao «picture») sobre aquilo a que corresponde o «lá» onde não estamos – a «mesa» que não é vista por ninguém, a «casa» que não é habitada, o «barulho» da árvore na floresta onde ninguém está, o ponto de vista alheio ou a vida a ser vivida por outrem, etc. E, para encurtar de razões, aquilo que vimos foi que esse «lá» onde não se está é ainda uma peculiar forma de «lá-fora-cá-dentro». Ou melhor, todas as construções imaginárias, conjecturais, todas as «pictures» que se façam a seu respeito correspondem a uma peculiar forma de «lá-fora-cá-dentro». Neste sentido, podemos dizer que qualquer biografia que procure *dizer esses lugares inacessíveis do outro* é uma biografia onde se encontram «predicados» que pertencem à vida do próprio biógrafo (os predicados que expressam a própria identidade do biógrafo). Por outras palavras, o biógrafo refaz a «geografia» da vida do outro (mesmo a dos lugares inacessíveis) à imagem da sua própria vida<sup>497</sup>. De tal forma que, como refere Maurois, qualquer

495 É neste sentido que V. Woolf diferencia a vida que se manifesta na acção e a vida interior do pensamento, afirmando que é mais fácil para o biógrafo lidar com a acção do que com o pensamento. Cf. *Essays*, vol.4, *The New Biography*, 473 «it is easier to obey these precepts by considering that the true life of your subject shows itself in action which is evident rather than in that inner life of thought and emotion which meanders darkly and obscurely through the hidden channels of the soul».

496 Cf. A. Maurois, op.cit., p.169.

497 Op.cit, pp.114-115 «Nous pensons, dit Valéry, qu'un homme a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvres cette pensée qui lui vient de nous; nous pouvons refaire cette pensée à l'image de la nôtre».

*biografia* é, em grande parte, uma *autobiografia*.

Dans le cas d'un écrivain, il y a un document qui est bien tentant, c'est l'œuvre, et la première tendance de tout biographe est d'interpréter l'œuvre dans un sens autobiographique. C'est naturel. Il est certain qu'aucun écrivain ne connaît bien une autre âme que la sienne; quand il veut peindre des hommes, c'est de fragments de son caractère qu'il se sert.<sup>498</sup>

Isto acontece não porque a vida do outro seja a vida do biógrafo, mas porque a representação daquilo que seja a vida do outro é uma representação que tem lugar na vida do próprio biógrafo. E, neste sentido, a vida do outro, o «texto da vida do outro» (tanto as passagens mais obscuras quanto as mais claras) é «lido» pelo biógrafo à luz dos «predicados» com os quais «lê» o «texto» da sua própria vida. Neste sentido, diz-nos V. Woolf, aquilo que os outros são depende, em grande parte, daquilo que eu próprio sou:

But then, in justice to Miss Hill and her fellow-biographers, what do we know of people? Even in the case of our friends the deposit of certainty is all spun over by a myriad changing shades; what they are depends upon what we are [...] when we come to say what anyone is like we often find ourselves in Miss Hill's predicament without her excuse and merely reply that an anonymous old woman once sat in the King of Saxony's coach. (*Essays*, vol.3, *The Wrong Way of Reading*, 220)

Ora, tendo em conta toda esta dificuldade de representação do que seja a vida do outro – que leva o biógrafo a deparar-se com o facto de «ler» no outro «predicados» (ou «frases») da sua própria vida – é legítimo perguntar se a biografia é, de facto, possível. E, a ser possível, como é que ela é possível.

A partir do que ficou dito, desde logo se percebe que o biógrafo se vê, de cada vez, confrontado com a necessidade de «especular». Quer dizer, dada a inexistência de documentação que permita verificar pormenores decisivos da vida, por um lado, e, dada a incapacidade de acompanhar os recônditos da alma, por outro lado, o biógrafo, à semelhança do narrador na ficção, coloca-se numa óptica de *conjectura* relativamente à vida que procura descrever. Numa palavra, o «negócio» do biógrafo são «pictures»:

But the revolution which broke out during his period of office, and the fire which followed, have so

---

498 Op.cit., pp.82-83.

damaged or destroyed all those papers from which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. Often the paper was scorched a deep brown in the middle of the most important sentence. Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination. (*O*, 115)

Todavia, esta necessidade de *especulação* (como forma de completar aquilo que falta, aquilo para o qual não há referência, etc.) não significa que o biógrafo «invente». Não. Significa antes que, partindo desses mesmos fragmentos, o biógrafo deve *sugerir*. Ou seja, o biógrafo, tendo em conta o «preenchimento» daquilo que está em falta, deve conciliar o que é do domínio do verificável com o benefício do poder criativo que *sugere*: «But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders» (*DM, The Art of Biography*, 126).

Este ponto é determinante. Pois, de alguma forma, é ele que nos permite compreender que o trabalho do biógrafo é, em certa medida, um trabalho criativo. V. Woolf diz-nos que o biógrafo não se pode limitar a «atulhar» a biografia que escreve com factos verdadeiros, pois, tal como vimos, eles são importantes mas não *o* determinante. *O* determinante, diz-nos Woolf é *o uso* que se faz deles:

For in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded: yet, in the process, they must never lose their integrity. (*Essays*, vol.4, *The New Biography*, 473)

Neste sentido, o papel do biógrafo é um trabalho de «composição». Trata-se de seleccionar e relacionar os factos. Trata-se até de manipular os factos, conferindo mais importância a uns do que a outros, abdicando de incluir uns para incluir outros, etc. Ou seja, para o biógrafo os factos não se encontram todos ao mesmo nível e, nesse sentido, o uso que faz deles, o modo como os «compõe», a relação que estabelece entre eles, etc., resulta da necessidade de «dar corpo» àquilo que melhor se adegue a exprimir a sua *visão* (a visão da vida que procura grafar) – tendo em conta a coerência interna dessa mesma *visão*.



Indeed there is nothing more interesting than to pick one's way about among these vast depositories of facts, to make up lives of men and women, to create their complex minds and households from the extraordinary abundance and litter and confusion of matter which lies strewn about. A thimble, a skull, a pair of scissors, a sheaf of sonnets, are given us, and we have to create, to combine, to put these incongruous things together. (*Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 394)

Ora, se a biografia consiste numa «composição» em que o escritor selecciona e relaciona determinados factos, acentuando a impotência de alguns e, deliberadamente, não dando tanta importância a outros, isto significa que o trabalho do biógrafo não se limita a descrever mas, em certo sentido, tem de criar<sup>499</sup>.

De tal modo que podemos interrogar-nos, tal como o faz V. Woolf, «Is biography an art» (*DM, The Art of Biography*, 119)? A este respeito, A. Maurois diz-nos o seguinte:

Le biographe doit, comme le portraitiste et comme le paysagiste, isoler ce qu'il y a d'essentiel dans l'ensemble considéré. Par ce choix, et s'il est capable de choisir sans appauvrir, il fait très exactement œuvre d'artiste.<sup>500</sup>

De facto, o biógrafo ao ter de *representar uma vida* reconhece a necessidade de «composição» de uma unidade a partir de fragmentos dispersos. Neste sentido, tal como diz A. Maurois, a biografia é mais a obra de um artista do que propriamente de um «conhecedor»<sup>501</sup> ou, tal como diz V. Woolf: «He [the biographer] chooses; he synthesises; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist» (*Essays*, vol.4, *The New Biography*, 475).

### 13.2 A biografia como romance e o romance como biografia

Vejamos um pouco melhor o que V. Woolf quer dizer quando se refere ao biógrafo como um artista. O biógrafo, ao procurar *representar a vida de alguém* pela escrita, tem uma tarefa em parte paralela à do trabalho do novelista. Tal como vimos,

---

499 O rigor dos factos não terá nada que ver com uma intervenção criativa. Mas o rigor dos factos é o rigor relativo ao «esqueleto», não ao organismo. E a única possibilidade de rigor em relação ao próprio organismo (e o rigor nesta matéria começa desde logo por conseguir pôr de pé algo que seja mais do que um esqueleto e que diga de algum modo a própria vida) é da ordem da *visão*, da *conjectura*, da criação.

500 Cf. A. Maurois, op.cit., p.51.

501 Op.cit., p.82 «[la biographie] est œuvre d'artiste plus que de savant».

aquilo que está em causa na literatura é, justamente, um processo criativo que procura pôr em cena (mediante personagens, lugares, acontecimentos, etc.) as estruturas da vida – da experiência da vida – numa tentativa de «decifração» dessa grande personagem que é a Vida. Ora, a biografia também procura *dizer a vida*. Simplesmente trata-se de *dizer a vida* não como um acontecimento de significado global, mas a vida de alguém em particular. E, nesse sentido, tal como vimos, o biógrafo também selecciona uma série de «personagens», lugares, acontecimentos, etc., que compõem a «peça» da vida dessa personagem que procura descrever. O que importa agora perceber, tendo em conta que aquilo que está em causa é a «captação» da vida, é, por um lado, quais são os pontos de contacto (mas também os pontos de divergência) que existem entre o biógrafo e o novelista e, por outro lado, de que forma pode este paralelismo ajudar-nos a compreender a forma como se constitui, de cada vez, a nossa *representação da vida*.

O primeiro aspecto que importa destacar neste paralelismo entre o biógrafo e o novelista é aquele que diz respeito ao facto de o biógrafo, enquanto narrador, partilhar, de certo modo, de algumas das características que o narrador onisciente (ou, pelo menos, mais sabedor) tem relativamente à vida das personagens que procura descrever. Isto não significa que o biógrafo tenha o dom da ubiquidade, mas, em todo o caso, não deixa de ter (ou, pelo menos, não deixa de julgar ter) um acesso privilegiado a essa vida que procura descrever – o acesso privilegiado que se traduz na convicção de estar em condições para *aceder* a isso a que mais ninguém acede. A este respeito importa ter em consideração o seguinte passo de M. Chastaing:

Le biographe n'apparaît pas comme un homme. [...] il se manifeste ainsi qu'un Dieu dans sa biographie. Omniprésent et omniscient : il s'assied dans la prison où pleure un condamné à perpétuité cependant qu'il court, aussi invisible qu'Habacuc transporté par un ange, parmi les forêts que le détenu ne peut contempler ; il connaît le nombre des pierres du cachot que n'a jamais compté le prisonnier ni calculé le directeur de la prison, et il sait l'espèce d'arbres ou de plantes que n'étudia aucun botaniste. Il sonde les cœurs comme les corps [...] il explique leurs silences, dénonce leurs mensonges, souligne leurs aveux, complète leurs esquisses, loue parfois leur sincérité ; il les corrige au nom de la vérité que révèle sa parole. Son livre est le livre du Créateur et non de créatures qui n'ont pour fonction que de glorifier Celui-ci.<sup>502</sup>

Aquilo que, neste passo, M. Chastaing procura pôr em evidência é que o

---

502 Maxime Chastaing, *La philosophie de Virginia Woolf*, p.50.

biógrafo, embora não seja um narrador onisciente nem onnipresente, não deixa, em certa medida, de se comportar como tal. E não deixa de se comportar como tal porque, justamente, a sua função consiste em montar o puzzle dessa vida, para a qual não tem as peças todas. Ora, neste sentido, a sua óptica é idêntica àquela que tem o «narrador atrás da porta» de *Jacob's Room*. Isto é, a sua tentativa de recriar o que está «lá» (o que se passa «lá») onde ele não está, implica qualquer coisa como uma criação que segue as pistas daquilo que chega até ele. Ou seja, o biógrafo *especula* acerca daquilo que, por assim dizer, preenche o «vazio(s)» de que os fragmentos que tem são indiciadores. E é neste sentido que M. Chastaing diz que o biógrafo explica os silêncios, denuncia as mentiras, completa os esboços, etc. Mais: para o fazer, diz-nos Chastaing, em certo sentido o biógrafo tem de estar na posse de um «mais» (de algo mais) relativamente àquilo mesmo que o biografado possui. E esse «mais» é, precisamente, a visão da vida *como um todo* – aquela que falta, justamente, àquele que a vive: a visão da vida a partir de um ponto de vista cimeiro (como o de um deus) que olha para o «texto acabado» e, por assim dizer, reúne os «rascunhos» das suas frases e os dispõe de modo a formar uma unidade – a unidade da sua *visão* de uma vida.

Ora, o que a partir daqui se percebe é o seguinte: o biógrafo, ao usar elementos especulativos na criação da biografia, na tentativa de dar unidade àquilo de que apenas tem fragmentos, frases incompletas, etc., está a recorrer ao domínio da *ficção*. Quer dizer, tendo em vista «completar aquilo que falta», o discurso biográfico faz uso da própria estrutura da *ficção* – a «sugestão», a «especulação», a «adivinhação», etc. Assim, pode-se dizer que a biografia, em parte, é composta por *ficção*. Por outras palavras, em parte, a biografia é já uma *forma de representação ficcionada da vida*, assemelhando-se, na sua composição, àquela que é típica do romance, da novela, do conto, etc. Mas, para percebermos melhor em que sentido se pode dizer que a biografia é um romance (ou, de todo o modo, tem características muito semelhantes àquelas que se encontram na narrativa ficcional), é importante vincar um outro aspecto que tem que ver com aquilo a que V. Woolf chama a *verdade dos factos* e a *verdade da ficção*.

And here we again approach the difficulty which, for all his ingenuity, the biographer still has to face. Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act. Each of us is more Hamlet, Prince of Denmark, than he is John Smith,

of the Corn Exchange. Thus, the biographer's imagination is always being stimulated to use the novelist's art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact. (*Essays*, vol.4, *The New Biography*, 478)

Esta passagem permite-nos perceber vários aspectos importantes que interferem no paralelismo (mas também na divergência) que existe entre o biógrafo e o novelista quanto à forma como estes se relacionam com a *escrita da vida*. Woolf diz-nos que o biógrafo é estimulado a usar na composição da biografia a arte do novelista. Pois, tal como é referido, é a *ficção* ou a *verdade da ficção* e não a *verdade dos factos* que parece adequar-se mais a dizer a vida<sup>503</sup>. No entanto, para compreendermos o que está em causa nesta afirmação (ser a *ficção* a dizer o *real*), é importante vincar que, tal como Woolf procura mostrar, existe uma diferença entre o biógrafo e o novelista quanto à liberdade que têm no uso que fazem quer da *verdade dos factos* quer da *verdade da ficção*. Essa diferença está, desde logo, vincada pelo facto de, como refere V. Woolf, o novelista ser «livre» para criar factos, ao passo que o biógrafo, no seu processo criativo, se encontra condicionado pelos factos reais: «The novelist is free; the biographer is tied» (*DM, The Art of Biography*, 120).

At any rate, here is a distinction between biography and fiction – a proof that they differ in the very stuff of which they are made. One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey. (*DM, The Art of Biography*, 120)

No entanto, apesar de a *verdade dos factos* e a *verdade da ficção* serem coisas diferentes, V. Woolf diz que o biógrafo deve combiná-las. Ou seja, o biógrafo deve conciliar a *verdade dos factos* – aquilo que tem um carácter público, que prova que um determinado acontecimento teve lugar, que não pode não ter sido, etc. – com a *verdade da ficção* – aquela que se presta à composição de uma unidade que mostra aquilo que se encontra para lá dos meros factos, que expõe a vida privada, que sugere significados, etc. Todavia, adverte-nos V. Woolf, esta conciliação não está longe de perigos. Quer

---

503 Como procuraremos mostrar, a *ficção* não implica necessariamente um afastamento do *real*. Pelo contrário, a *ficção* pode constituir-se como a forma (e, na verdade, pode muito bem ser a única forma) de dizer o *real*.

dizer, se o biógrafo começar a «romancear» a vida, afastando-se cada vez mais da *verdade dos factos*, pode começar a gerar incongruências – de tal forma que o leitor acaba por começar a desconfiar da veracidade da vida descrita. No sentido inverso, podemos também dizer que se a *ficção* se apoiar demasiado em *factos reais*, pode acabar por ficar sobrecarregada com esses mesmos factos (e com as relações explícitas e implícitas que esses mesmos factos estabelecem com tudo o mais), de tal forma que a obra acaba por ficar condicionada pelo «peso» histórico desses mesmos factos – retirando a liberdade que também é precisa e sem a qual o que resulta é um esqueleto e não um organismo vivo<sup>504</sup>.

If he [the biographer] begins to romance, the perspective becomes blurred, we grow suspicious, and our faith in his integrity as a writer is destroyed. In the same way fact destroys fiction. If Thackeray, for example, had quoted an actual newspaper account of the Battle of Waterloo in *Vanity Fair*, the whole fabric of his story would have been destroyed, as a stone destroys a bubble. (*Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 394-395)<sup>505</sup>

Em suma, embora exista uma diferença entre a *verdade dos factos* e a *verdade da ficção*, isso não anula o seu carácter inseparável e, conseqüentemente, a presença de *ficção* na biografia<sup>506</sup>. Mas, a ser assim, se há a presença de *ficção* na biografia, aquilo que agora se pergunta é: não existirá, inversamente, presença do *real* na *ficção*?

But are not all novels about the writer's self, we might ask? It is only as he sees people that we can see them; his fortunes colour and his oddities shape his vision until what we see is not the thing itself, but the thing seen and the seer inextricably mixed. (*DM*, *George Moore*, 101).

---

504 Cf. *DM*, *The Art of Biography*, 124 «For the invented character lives in a free world where the facts are verified by one person only – the artist himself. Their authenticity lies in the truth of his own vision». Cf. também *Essays*, vol.1, *Sterne*, 281 «The fascination of novel writing lies in its freedom; the dull parts can be skipped, and the excitements intensified; but above all the character can be placed artistically, set, that is, in fitting surroundings and composed so as to give whatever impression you choose».

505 Note-se bem que V. Woolf não está a negar a possibilidade de o novelista recorrer à *verdade dos factos* na ficção. Todavia, aquilo que nos diz é que a *verdade dos factos* corresponde a uma forma inferior de ficção. Cf. *Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 395 «Moreover, however interesting facts may be, they are an inferior form of fiction, and gradually we become impatient of their weakness and diffuseness, of their compromises and evasions, of the slovenly sentences which they make for themselves, and are eager to revive ourselves with the greater intensity and truth of fiction».

506 Importa vincar o facto de que, por agora, ao falarmos de *verdade dos factos* e *verdade da ficção*, apenas está a ser considerada a forma da própria relação entre a escrita da vida (a biografia e o que ela tem de semelhante com o romance) e a própria vida. Neste sentido, ainda não está a ser contemplado o facto de a própria *verdade dos factos*, dos factos que têm lugar na nossa apresentação habitual da vida, já estar investida, ela mesma, de elementos ficcionais.

V. Woolf mostra-nos que a novela, embora seja uma criação ficcional, é também uma forma de *expressão da vida* e, nesse sentido é uma *expressão da vida daquele que a escreve*. Por outras palavras, podemos dizer, a escrita ficcional encontra-se já (e, na verdade, sempre) moldada por elementos que são autobiográficos, i.e., elementos que dizem respeito à vida do próprio<sup>507</sup>:

In short, every secret of a writer's soul, every experience of his life; every quality of his mind is written large in his works; yet we require critics to explain the one and biographers to expound the other. (*O*, 200)

Sendo assim, isto leva-nos a questionar, tal como o faz V. Woolf, se não será a *ficção* uma forma de *autobiografia*: «I wonder, parenthetically, whether I too, deal thus openly in autobiography & call it fiction?» (*Diary*, vol.2, 7).

### 13.3 Autobiografia

Até aqui, procurámos determinar se a biografia pode ser ou não uma forma adequada de *expressar* ou *representar uma vida*. Aquilo que vimos foi que, embora a biografia consista, de facto, numa *expressão da vida*, existe, em certa medida, uma dificuldade em o biógrafo conseguir deixar de se incluir a si mesmo na vida daquele que descreve. Mais do que dificuldade, há mesmo porventura uma *impossibilidade*. Neste sentido, aquilo que importa averiguar agora é, por um lado, se a autobiografia (enquanto escrita da vida de si mesmo) pode superar essa «distância» que separa a vida daquele que escreve da vida daquele sobre quem escreve e, por outro lado, se a autobiografia pode constituir um meio adequado para *representar uma vida* – neste caso, a vida de si mesmo. Por outras palavras, aquilo que nos importa agora averiguar é: pode a vida ser representada, de forma adequada, na primeira pessoa?

Um ponto que desde logo se manifesta como parecendo evidente é o facto de o

---

507 Nos textos ficcionais de V. Woolf podemos encontrar uma série de referências autobiográficas; referências essas que podem ser a) a inclusão de determinados acontecimentos que tiveram lugar na sua experiência; b) personagens que, em certo sentido, «encarnam», se assim se pode dizer, determinados aspectos da sua própria personalidade; c) personagens que são o retrato de familiares ou amigos seus; etc. Não nos cabe aqui identificar, de forma exaustiva, a multiplicidade de aspectos autobiográficos que se encontram presentes na narrativa de V. Woolf, nem a multiplicidade de ocorrências em que esses mesmos aspectos podem ser verificados. Importa apenas ter presente a relação de dependência que a ficção tem do real. Aliás, no seu *Diário*, V. Woolf diz o seguinte a respeito de *The Waves*: «Autobiography it might be called» (*Diary*, vol.3, 229).

biógrafo da vida de *si mesmo* se encontrar numa posição de acesso privilegiada a si mesmo. Ou seja, aquele que se escreve *a si* tem o privilégio de assistir a si mesmo a partir de uma perspectiva «interna»; uma perspectiva que lhe é exclusiva. No entanto, o problema que agora se põe é o de saber se esta «visão privilegiada» se encontra, ela própria, isenta de qualquer tipo de problemas – problemas que impeçam uma *representação ou expressão adequada da vida de si mesmo*.

De facto, neste caso o escritor ocupa uma posição relativamente à sua vida que não pode ser ocupada por mais ninguém. Ele é, por assim dizer, onnipresente à vida de si mesmo – está sempre onde ela está, não existindo nenhum momento da sua vida (por mais recôndito ou breve que seja) que não esteja já a ser ocupado ou presenciado por ele (de modo único e exclusivo). Mas isto não impede, tal como vimos anteriormente, que, ainda assim, se possa falar de uma «distância interna» de si a si mesmo. Essa «distância» prende-se com o facto de nem mesmo o próprio se *aperceber* inteiramente disso mesmo que se está a passar, a cada momento, nele e com ele. Ora, em virtude desta «distância», não se pode dizer que a vida do escritor (do escritor que se escreve a si) seja clara para si mesmo. Pelo contrário, aquilo que se revela é que aquele que escreve e aquele sobre quem escreve, apesar de serem um e o mesmo, não deixam de ser estranhos um ao outro, i.e., não deixam de ser estranhos na mais pura das familiaridades. Assim, qualquer tentativa de *representação da vida de si mesmo* consiste numa espécie de «conquista» daquilo que, naturalmente, já está a ser, que já se está a realizar, independentemente da atenção que lhe é prestada – a sua vida. Neste sentido, diz G. Gusdorf, dá-se início a um diálogo interno onde aquele que testemunha é ao mesmo tempo aquele que é testemunhado e, no entanto, encontra-se a uma distância dele que não parece admitir «coincidência»:

Lorsque l'homme qui écrit se prend lui même comme sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l'intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d'une coïncidence impossible, car le moi témoin n'est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s'agit de dessiner les configurations.<sup>508</sup>

Aquilo que Gusdorf nos está a dizer é que a autobiografia tem início com uma procura de si em si mesmo, através do diálogo de si consigo mesmo, com o intuito de escrever o «texto» ou desenhar a «forma», que *represente a sua vida*. Deste modo, o escritor

---

508 Cf. G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, p.22.

procura cumprir a máxima «conhece-te a ti mesmo» (ou, pelo menos, uma das tradições de compreensão do preceito delfico)<sup>509</sup>; uma máxima que, se assim se pode dizer, consiste num «resgate» de si, a si, em si. Todavia, este «resgate» que a autobiografia propõe, longe de ser simples, está enredado numa série de «dificuldades». Quer dizer, poderia ser um «resgate» que, pelo facto de dizer respeito a uma «distância interna», não oferecesse qualquer tipo de «resistência». Mas não é isto que se passa.

O que importa agora analisar são os fenómenos de «resistência interna» que se oferecem a quem procura *escrever a vida de si mesmo*.

A primeira dificuldade que podemos identificar prende-se com o facto de, tal como vimos anteriormente, não existir um «Eu» último que, por assim dizer, reflecta a imagem inequívoca e definitiva de mim. Ou seja, a unidade da minha vida consiste, precisamente, não na exclusão mas na inclusão das diferenças – de tal forma que a minha vida é composta por uma «multiplicidade de rostos». Isto é algo que se percebe bem se, por exemplo, compararmos o trabalho da autobiografia com o trabalho do pintor de auto-retratos. O que está em causa, em ambos os casos, é uma tentativa de «captar» ou «agarrar» a «forma» que *represente* o «verdadeiro rosto» de si mesmo.

Tal como a história da pintura nos mostra, o auto-retrato exerce o fascínio da procura e do encontro do pintor consigo mesmo através da *representação* que faz de si. Ou seja, o pintor procura *representar-se* não porque queira produzir uma mera imagem de si, mas porque se procura a si mesmo através da própria representação que faz de si. Por outras palavras, o auto-retrato não é a imagem acabada do «rosto» do pintor, mas a própria possibilidade de este se encontrar (reflectir) a si mesmo nessa *expressão de si*. Esse reencontro dá-se por aquilo para que o próprio auto-retrato reenvia – o si mesmo. Neste sentido, tal como diz Gusdorf, a *expressão* não se confunde com o *modelo* – aliás, tem uma natureza diferente da do modelo –, mas, no entanto, reenvia para ele:

Entre l'objet et son image sur la toile où sur le papier s'est opérée une transsubstantiation, dénaturation, désincarnation et réincarnation. L'image n'est pas le double de l'objet; elle expose une réalité autre que

---

509 Cf. op.cit., p.29. «L'une des traditions de l'humanisme d'Occident trouve son point origine avec le commandement gravé dans le marbre de Delphes: «Connais-toi toi-même. » La conversion existentielle vers l'intériorité développe la réponse à cette exigence : l'homme est proposé ou imposé à lui-même comme une tâche, un domaine à explorer et à conquérir». Sobre as várias tradições de interpretação do «preceito delfico», veja-se, por exemplo, Wilkins, E. G., «*Know Thyself*» in *Greek and Latin Literature*, Menasha, G. Banta, 1917, *Eadem, The Delphic Maxims in Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1929.



l'original, mais liée à l'original par une analogie qui prétend renvoyer à son essence.<sup>510</sup>

Ora, é precisamente o facto de a *expressão representada* não se confundir com o modelo (consistir antes numa «transubstanciação» dele), de sorte que um retrato fica longe de «esgotar» a multiplicidade de «rostos» possíveis do modelo, que leva o pintor de auto-retratos a produzir uma *série* de auto-retratos. Pois, de cada vez, cada auto-retrato parece ser apenas *uma expressão*, entre muitas outras possíveis, desse «rosto», se assim se pode dizer, sem «face»:

La multitude des autoportraits de Rembrandt ne signifie pas que Rembrandt doute de son existence propre et singulière ; il multiplie les attestations de son être personnel, à travers les renouvellements de ses traits et de son vêtement.<sup>511</sup>

Ora, isto significa que existe uma insatisfação permanente, por parte do pintor de auto-retratos, relativamente à imagem que, de cada vez, ele próprio dá de si. Ou seja, não existe, justamente, uma «imagem única», uma «imagem final» que «capte» ou «agarre» e «fixe» a verdadeira «forma» do «rosto da sua vida». Neste sentido, podemos dizer que o «verdadeiro retrato» de Rembrandt (ou de cada pintor de auto-retratos) é aquele que de certo modo não se pinta, mas que resulta da *unidade* composta pela *multiplicidade* das diferentes visões por ele representadas. Ou, como diz V. Woolf no ensaio *The Art of Biography*, a captação desta *unidade* do «rosto da vida» resulta da consideração da própria *diversidade* que (por vezes até de forma contraditória) o compõe:

Since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries at every character from every angle, he must be prepared to admit contradictory versions of the same face. Biography will enlarge its scope by hanging up looking glasses at odd corners. And yet from all this diversity it will bring out, not a riot of confusion, but a richer unity.<sup>512</sup> (*DM, The Art of Biography*,

---

510 Op.cit., p.22.

511 Op.cit., p.40.

512 Note-se que, neste passo, V. Woolf está a referir-se à biografia e não à autobiografia. Quer dizer, está a referir-se ao facto de «um mesmo rosto» poder ter uma multiplicidade indefinida de representações diferentes, consoante o «ângulo» a partir do qual é perspectivado. No entanto, o mesmo é válido para a autobiografia, uma vez que esta corresponde a uma «procura interna» onde vão variando os «ângulos» da própria procura. Essa variação exprime, justamente, a insatisfação que existe relativamente ao «ângulo» em que de cada vez se está – pois não parece existir uma «posição» única a partir da qual se veja o «rosto de si» na sua totalidade.

Mas isto não é tudo. Ao falarmos da autobiografia como uma *representação de si*, é necessário não perder de vista a existência de factores internos que intervêm quer de forma consciente, quer de forma inconsciente, numa «distorção» da própria representação. Não nos interessa aqui fazer um levantamento exaustivo desses mesmos factores, importa apenas considerar alguns deles, identificados por V. Woolf, de modo a percebermos como a *ficção* se encontra já presente (e na verdade é indispensável) no modo como de cada vez olhamos para nós mesmos.

Um dos factores que contribuem para o fenómeno de «distorção» na autobiografia é aquele que diz respeito ao *esquecimento*. Ao esquecer determinados acontecimentos que tiveram lugar na sua vida, o escritor pode estar a ocultar, de forma involuntária, determinados momentos ou «peças» determinantes que entram na «formação» do «puzzle» da sua vida. V. Woolf põe este aspecto em evidência quando, por exemplo, em *Sketch of the Past* se reporta ao tempo de infância e diz o seguinte:

These then are some of my first memories. But of course as an account of my life they are misleading, because the things one does not remember are as important; perhaps they are more important. If I could remember one whole day I should be able to describe, superficially at least, what life was like as a child. Unfortunately, one only remembers what is exceptional. And there seems to be no reason why one thing is exceptional and another not. (*MB*, 83)

V. Woolf está a apontar para o facto de que, em certa medida, nós não somos inteiramente responsáveis por aquilo de que nos recordamos e aquilo que esquecemos. E isto em dois sentidos: por um lado, a maior parte do «dia» (o dia vivido na forma de *nondescript cotton wool*) tende a cair no esquecimento, de tal forma que, à medida que nos afastamos desse «dia passado», os acontecimentos começam a tornar-se cada vez mais nebulosos, até desaparecerem por completo (ou quase por completo)<sup>513</sup>; mas, por outro lado, e este é o ponto fundamental, V. Woolf diz-nos que pode muito bem acontecer que existam determinados momentos na experiência (não apenas relativos à forma de *nondescript cotton wool*, mas também relativos à forma de *moments of being*)

<sup>513</sup> Isto não significa, note-se bem, que a maior parte dos acontecimentos fiquem irremediavelmente perdidos para sempre. Até porque pode sempre existir um momento na experiência que venha «acordar» aquilo que parecia ter desaparecido. Neste sentido, podemos pelo menos dizer que esses acontecimentos ficam como que adormecidos (profundamente adormecidos).

que, apesar de poderem ser muito significativos, caem no esquecimento – de tal forma que aquilo que «one does not remember» pode ser tão ou mais importante («perhaps they are more important») do que aquilo de que temos memória. E, nesse sentido, parece não existir «razão» para aquilo que fica «gravado» (e que, por isso, parece ter um carácter «excepcional» – no sentido de excepção) ter mais importância do que aquilo que desaparece<sup>514</sup>. Isto, só por si, permite-nos perceber que a própria vida (muitas vezes de forma inconsciente) selecciona aspectos de si que devem ser «lembrados» e outros que devem ser «esquecidos» – não sendo para nós inteiramente clara a razão (ou, pelo menos, algumas das razões) para o facto de assim ser.

Por outro lado, acontece também que, muitas vezes, as memórias que nós temos são edificadas a partir de testemunhos externos (sobretudo nas memórias de infância isto é muito nítido). Ou seja, por vezes não há como distinguir aquilo de que realmente nos lembramos daquilo que julgamos lembrar-nos a partir do que nos contam – ou, como diz A. Maurois: «Quelquefois les souvenirs sont au second degré. Des parents, ou des grands-parents nous ont raconté notre propre enfance, et nous souvenirs sont en réalité les souvenirs de leurs récits»<sup>515</sup>.

Ora, isto leva a que o biógrafo (neste caso, o biógrafo de si mesmo) se veja confrontado, no seu processo rememorativo, com ter de lidar com aspectos que a sua própria memória, involuntariamente, deturpa. Neste sentido, a selecção daquilo que constitui o material mnésico da sua vida é uma selecção, diz-nos Maurois, equivalente à de um artista que, precisamente, faz da sua vida um «documento falso»: «La mémoire est un grand artiste; elle choisit, mais elle choisit trop bien; elle fait pour chaque homme, pour chaque femme, du souvenir de sa vie, une oeuvre d'art et un document faux»<sup>516</sup>.

Todavia, aquilo que este passo de A. Maurois põe em evidência (pelo menos de forma implícita) é que esta «obra de arte» da memória é também completada por

---

514 Note-se que não se está a negar tudo aquilo que se disse acerca dos *moments of being* e a importância destes na «geografia dos significados da memória» – o modo como se inscrevem na experiência e tendem a permanecer nela. Não. O que se está a dizer é que pode muito bem acontecer que determinados momentos possam ser igualmente importantes (quer no plano dos factos quer no plano dos significados) e, no entanto, desaparecerem – de sorte que, por desaparecerem, é como se não tivessem sido. Isto é algo que se encontra claramente estudado, por exemplo, no fenómeno extremo do «trauma» – onde há momentos que, embora significativos, tendem a ficar adormecidos (e muitas vezes a desaparecer por completo) na memória.

515 A. Maurois, op.cit., p.132.

516 A. Maurois, op.cit., p.138.

aspectos que, voluntariamente, são esquecidos. Por outras palavras, a selecção efectuada pela memória, no que diz respeito ao «material» da vida que o biógrafo (o biógrafo de si mesmo) quer expor, é uma selecção que voluntariamente «deixa de fora» elementos determinantes para a compreensão do «rosto» da sua vida. Ou seja, nem tudo aquilo que o biógrafo de si se recorda importa escrever. Seja por questões meramente estéticas, que podem causar «desequilíbrios» de composição na obra, seja, tal como diz Maurois, por questões de «censura»: «L'autobiographie ne déforme pas seulement par oubli. Elle déforme aussi par l'effet de cette naturelle censure qu'exerce l'esprit sur ce qui est désagréable»<sup>517</sup>. Quer dizer, aquele que escreve sobre si mesmo pode, por pudor, querer ocultar dos outros traços que lhe são íntimos – seja porque esses traços possam implicar terceiros («le besoin très légitime de protéger ceux qui ont été nos compagnons ou complices dans les actions décrites par nous»<sup>518</sup>), seja porque dizem respeito a aspectos com os quais o biógrafo de si mesmo não se quer confrontar e não pretende dar a ver a outrem.

Of the multitude of autobiographies that are written, one or two alone are what they pretend to be. Confronted with the terrible spectre of themselves, the bravest are inclined to run away or shade their eyes. And thus, instead of honest truth which we should all respect, we are given timid side-glances in the shape of essays, which, for the most part, fail in the cardinal virtue of sincerity. (*Essays*, vol.1, *The Decay of Essay-writing*, 26)<sup>519</sup>

É neste sentido que se pode falar de uma «deformação» autobiográfica que resulta da vontade do próprio escritor.

Mas tudo isto que referimos é apenas uma parte do problema. Em última análise, quando se tem evidência de que o próprio está numa posição privilegiada em relação a si mesmo, está-se subrepticamente a supor que tem uma perspectiva de *sinopse* sobre a sua vida e que pode contemplar em toda a sua extensão tudo o que nela se passou, como

---

517 Ibidem.

518 Op.cit., p.144.

519 Estes aspectos encontram-se também ligados àquilo que em *Orlando* é descrito como «o tumulto e confusão de paixões e emoções que todo o bom biógrafo abomina». Cf. *O*, 15-16 «Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore. Sights disturbed him, like that of his mother, a very beautiful lady in green walking out to feed the peacocks with Twitchett, her maid, behind her: sights exalted him – the birds and the trees; and made him in love with death – the evening sky, the homing rooks; and so, mounting up the spiral stairway into his brain – which was a roomy one – all these sights, and the garden sounds too, the hammer beating, the wood chopping, began that riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer detests».

o Grande Rei, do alto de um monte, contempla o seu exército. Mas vimos justamente que não é assim – que está nos antípodas de ser assim. Tudo aquilo para que V. Woolf insistentemente aponta e que tentámos pôr em foco no que precede vai precisamente no sentido de mostrar que a relação com a própria vida é a relação com um *puzzle*, equivale à exploração de um *labirinto*. A própria vida está, como vimos, perdida em relação ao seu próprio rosto, constituída de tal modo que, por um lado, grande parte do seu tempo se passa em esquecimento de si, de costas voltadas para si mesma e, por outro lado, quando se procura a si mesma acontece aquilo que em *The Fascination of the Pool* se diz a respeito da concha.

De sorte que, para se dizer a si mesma, a própria vida está de certo modo obrigada a construir «*pictures*», *conjecturas* do seu próprio rosto – e *mutatis mutandis* tem em relação a si mesma uma posição análoga àquilo que em *An Unwritten Novel* é descrito como sendo a nossa relativamente à vida alheia.

Isto tem também que ver, de resto, com um problema que se põe tanto a respeito da biografia, quanto a respeito da autobiografia, quanto ainda a respeito dos textos de ficção enquanto procuram *dizer* ou *escrever a vida*. Este problema tem que ver com o facto de haver como que uma extraordinária *desproporção* entre as dimensões da própria vida, por breve que seja, e as dimensões de um texto. Como escrever algo que, se assim se pode dizer, «caiba» dentro de um texto sem que transborde por todos os lados?

A resposta a esta pergunta é complexa, mas importa focar aqui ao menos o essencial. E o essencial tem que ver com o modelo de *tensão* que domina toda a concepção de V. Woolf sobre esta matéria e que, em última análise, vale igualmente para a biografia, para a autobiografia e para a ficção, no sentido mais estrito do termo. A vida não pode ser dita a não ser por núcleos que criem, a partir de si, *tensão* para aquilo que fica para lá deles – que *irradiem* para lá de si, prendam a partir de si, a esse para lá de si que não dizem mas para que abrem na forma dessa irradiação. É isso que está em jogo, como vimos, quando V. Woolf fala de *tunneling*. É isso que encontramos em *Jacob's Room*, que é de certo modo, como se observou, uma «biografia» *obliqua*, onde se é levado ao centro da própria vida de Jacob pela constante marcação de uma proximidade a ela, de um «ficar-à-porta», de um *quase* que consegue indicar (e remeter para) aquilo que lhe escapa. É, em última análise, isso que está em causa quando V. Woolf diz que

toda a biografia implica um momento de *criação*. A criação é essa: é a criação daquilo que podemos exprimir por uma só palavra, que resume o essencial: *símbolo*. A criação envolvida em qualquer biografia (seja a biografia no sentido mais comum, seja a autobiografia, seja que forma a biografia for) é a criação do elemento central do *simbólico*, do símbolo, sem o qual não chega a haver propriamente qualquer contacto com a vida.

Mas isto significa um ponto que é vital para a questão da biografia. Significa que, em última análise, para conseguir ser tal, a biografia tem de ter a natureza e a estrutura do fenómeno dos *momentos de ser* ou *momentos de visão*. Quer dizer, a forma de contacto com a vida é a desse fenómeno da própria vida que são os *momentos de ser* ou *momentos de visão*. E o que está em causa na criação que, segundo V. Woolf, constitui uma condição de possibilidade de qualquer biografia é justamente a criação de *momentos de ser* ou de *momentos de visão* – conseguir *dizer momentos de ser* ou *momentos de visão*, conseguir fazê-lo por escrito, de tal forma que esta redacção escrita não «mate», não apague os *momentos de visão*, antes consiga despertar *momentos de visão* no próprio leitor. Este é um ponto decisivo. Também a própria leitura (a leitura de biografias, a leitura de autobiografias, a leitura de textos de ficção, etc.) é uma tarefa vital (na maior parte dos casos, uma tarefa de lazer, mas nem por isso menos uma tarefa vital) em cuja execução se pode – e até mesmo se tende – a estar tão absorto quanto em qualquer outra. Ou seja, também a leitura tende a constituir um *momento de não-ser* – a ter a natureza do *nondescript cotton wool*. Isso não significa, como vimos, que não seja atravessada por uma relação com o significado. Mas significa que essa relação com o significado tende a manter-se presa num registo de profundidade. De tal modo que *não se é* (*não é* quem lê, *não é* aquilo que lê, e também a vida sobre que se lê *não é*<sup>520</sup>). Mas, como resulta claro daquilo que expusemos, só há propriamente biografia se e quando ao mesmo tempo aquele que olha para a vida (para a sua ou para a de outrem) e a vida para que olha estão *postos a ser*, saíram do *nondescript cotton wool* e escaparam à forma como o *nondescript cotton wool* esvazia, «mumifica», apaga.

Em suma, só há biografia e, nesse sentido, contacto com a vida, em regime de «*mobilização simbólica*» (e na medida em que se chega a produzir *mobilização simbólica*).

---

520 Veja-se supra aquilo que escrevemos sobre o *non-being*, tal como V. Woolf o concebe.

Em *The Common Reader*, V. Woolf diz que, tendo em conta todas estas condicionantes da autobiografia, poucos foram aqueles que tiveram sucesso em «desenhar-se a si mesmos com uma caneta»<sup>521</sup>. Mais: na verdade, Woolf diz que apenas um homem, Montaigne, conseguiu de facto levar a cabo esta tarefa:

But this talking of oneself, following one's own vagaries, giving the whole map, weight, colour, and circumference of the soul in its confusion, its variety, its imperfection – this art belonged to one man only: to Montaigne. As the centuries go by, there is always a crowd before that picture, gazing into its depths, seeing their own faces reflected in it, seeing more the longer they look, never being able to say quite what it is that they see. (CR, in *Essays*, vol.4, *Montaigne*, 71)

Importa, no entanto, não perder de vista o que há de essencial nesta afirmação. Quando V. Woolf diz que Montaigne foi o único a conseguir cumprir a tarefa da autobiografia está, ao mesmo tempo, a dizer que a imagem que Montaigne deu de si, reflecte, de certo modo, aquele mesmo que olha para ela: «seeing their own faces reflected in it»<sup>522</sup>. Isto significa, tal como também é referido por G. Gusdorf, que «L'autoportrait de Rembrandt n'est pas Rembrandt, ni le livre de Montaigne, Montaigne»<sup>523</sup>. Mas então, quem são?

Après avoir évoqué le mouvement perpétuel de la conscience de soi, trois lignes plus bas, dans le même souffle, l'auteur des *Essais* [Montaigne] prononce que «chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition»; le principe d'identité de l'espèce humaine vient ainsi compenser les effets du principe de la diversité et du démenti de soi à soi. Les jeux de reflets, les irisations de la conscience se jouent dans le terrain délimité de la «forme» humaine.<sup>524</sup>

Aquilo que Gusdorf nos diz é que os auto-retratos de Rembrandt, tal como a autobiografia de Montaigne, apesar de dizerem respeito aos traços do rosto da vida deles mesmos, exprimem já, ao mesmo tempo, os traços do rosto da «forma humana». Ou seja, a singularidade daquilo que reflecte uma vida, reflecte já, ao mesmo tempo, a

---

521 Cf. CR, in *Essays*, vol.4, *Montaigne*, 71 «After all, in the whole of literature, how many people have succeeded in drawing themselves with a pen? Only Montaigne and Pepys and Rousseau perhaps».

522 Põe-se aqui um problema inverso daquele que se referiu anteriormente. Antes observou-se que a escrita biográfica tem o problema de se produzir sempre na mónada do seu autor – o que introduz como que uma paralaxe em relação ao biografado. Agora vinca-se um condicionamento simétrico desse (mas que radica exactamente no mesmo): a narrativa autobiográfica é sempre tida, para o dizer com Leibniz, como predicado da mónada do leitor e como expressão da identidade do leitor. É quase desnecessário acrescentar que este mesmo problema se põe também no que diz respeito à leitura de uma biografia.

523 G. Gusdorf, op.cit., p.43.

524 Op.cit, p.35.

forma de todas as vidas<sup>525</sup>.

Ora, isto leva-nos a compreender que a possibilidade de escrever «uma vida», em toda a complexidade das suas componentes, não equivale apenas a uma mera descrição daquilo que teve lugar no acontecimento privado que caracteriza a vida de alguém. Isso é importante, sim, mas não o essencial. O essencial, aquilo que está de facto em causa quando se fala de *biografia*, é que o leitor, tal como refere V. Woolf, veja o seu próprio rosto reflectido nesse «texto», veja no outro, na diferença, os traços do rosto da sua própria vida. Por outras palavras, qualquer *biografia* ou *autobiografia* (tal como qualquer retrato ou auto-retrato) que não se queira ficar pela mera descrição «superficial» da vida, deve ser, na verdade, uma *Biografia (a Biografia)*, um *Retrato (o Retrato)*, i.e., deve reflectir a «forma de todas as vidas», aquilo que é comum a todas elas.

No entanto, e este ponto também é fundamental, nenhuma autobiografia (tal como nenhum auto-retrato ou nenhuma obra de ficção) se pode dar por completa, pois, como diz V. Woolf: «no autobiography is ever final; there is always something for the reader to add from another angle» (*DM, The Historian and "The Gibbon"*, 60). Ou seja, para a *Biografia* «ser», é necessário que aquele que a lê, a *complete* com a sua *visão da vida*. E aqui tocam-se as duas ordens de aspectos que estão em causa naquilo que dissemos a respeito da questão da biografia: por um lado aqueles que têm que ver com questões de *dimensão* (de amplitude de ângulo, etc.) e, por outro lado, aqueles que têm que ver com o «como» – com *o modo como* se produz efectivamente uma biografia – algo que consiga escrever a própria vida, com os requisitos que têm de ser preenchidos em matéria de «como» ou de modo. Pois o que, em última análise, tudo isto quer dizer é que, por um lado, só há biografia quando se produz uma *mobilização simbólica* em relação a um biografado (quer se trate do biografado de um biógrafo, no sentido mais comum, quer da autobiografia ou da ficção enquanto também ela é uma modalidade da biografia); mas, por outro lado, é fundamental na *mobilização simbólica* em relação a um biografado que esta seja também uma mobilização que constitui o *biografado* em *símbolo da vida* – quer dizer, que constitui o biografado numa remissão simbólica

---

525 Toca-se aqui um ponto que já vimos na segunda parte: a vida é uma *pars totalis* e faz parte da estrutura da *pars totalis*, tal como de facto se encontra constituída em nós, qualquer coisa como aquele núcleo de afinidade correspondente à figura de «everyman» (o núcleo do próprio actor que representa os «papéis» da vida, e que, na mudez de si mesmo – na mudez do papel que assume – se reporta a cada um, de tal modo que todos são uma imagem de todos).



(numa «irradiação» simbólica) em virtude da qual nele estão também de algum modo em causa *os outros* – mais: a *totalidade* dos outros. Por outras palavras, na perspectiva desenvolvida por V. Woolf só há biografia propriamente dita (só há um quadro mínimo de biografia) quando há um mínimo de *a* Biografia (a escrita *da* própria vida – de *life itself* – na totalidade). Ou, o que é o mesmo, só há biografia, no sentido próprio e forte do termo, *como escrita da Identidade*. A chave de que tudo depende (aquilo sem o qual não há biografia) é a entrada no reino da avalanche de significado (no circuito da avalanche de significado). E esse circuito, por sua própria natureza, não tem nunca um carácter estritamente parcial. Envolve sempre uma ligação essencial à *totalidade* (e tanto quer dizer, comum à totalidade). A partir daqui percebe-se o que se encontra escrito na primeira página do *Holograph Draft* de *The Waves*:

July 2<sup>nd</sup> 1929  
The Moths?  
or the life of anybody (one)  
life in general.  
or Moments of Being  
or The Waves

Em suma, a análise daquilo que está em causa na *biografia* e na *autobiografia*, enquanto formas literárias que procuram *representar a vida*, mostrou-nos que estas se encontram já afectadas (na sua composição) por elementos que são do domínio da *ficção*. Quer dizer, a estrutura da relação com a vida (no modo como *dizemos a vida*) é uma estrutura com características semelhantes àquelas que fazem parte da narrativa ficcional. Isto não apenas porque lidamos com a vida como se esta fosse uma *personagem* («a grande personagem»), mas também porque, nesse lidar, a nossa visão da vida (em virtude da forma de constituição interna do nosso ponto de vista) se encontra ela própria entrecidada com *representações ficcionais*. Neste sentido, a forma que o escritor tem de «lidar» com a vida – quer se trate do biógrafo, do autobiógrafo ou do romancista (ou de qualquer outra forma artística de olhar para a vida) –, na tentativa de a representar, é, no fundamental, idêntica ao modo como nós sempre já olhamos para ela, como a representamos, quer sejamos escritores ou não. Sendo assim, aquilo que agora começamos a perceber é que a *ficção* (e, neste caso específico, a ficção da

narrativa literária) não é algo que se oponha ao *real*, não é algo inteiramente diferente ou desligado dele. Não. Pelo contrário. *A ficção procura dizer ou expressar o real*, de tal forma que, podemos dizer, no limite, que a ficção se encontra na vida (é uma forma de constituição interna da vida) – e que a *ficção* se encontra na vida como forma de espelhamento do real. Assim, tendo em conta que tratamos a vida como uma personagem (tal como o faz o novelista), aquilo que importa considerar agora mais em pormenor é o seguinte: *de que modo pode a personagem de ficção dizer o real?*

## §14 A personagem

São vários os problemas que se põem na relação entre *ficção* e *real*. Por agora, aquilo que nos importa analisar é um campo muito específico desta relação: aquele que diz respeito ao paralelismo, se assim se pode dizer, entre a forma como se encontra constituído o «olhar» do escritor e o «olhar» habitual do nosso ponto de vista – no que diz respeito à forma como *se representa a vida*.

O escritor, vimos, *cria personagens* para dizer «a grande personagem»<sup>526</sup>. Todavia, à primeira vista, isto poderia levar-nos a supor que aquilo que está em causa na *criação de personagens* é uma actividade facultativa (uma actividade que apenas diz respeito ao escritor ou àqueles que se dedicam a fazer representações *ficcionadas* da vida) e que, nesse sentido, nada tem que ver com a forma como habitualmente nós «olhamos» para a vida. Mas não é isto que se passa. E não é isto que se passa porque, ao olharmos para a vida, o nosso «olhar» não assiste meramente àquilo que lhe aparece. Também ele intervém naquilo mesmo que aparece. De tal forma que, em certa medida, ele é responsável pelo «modo» como isso lhe aparece. Ou seja, tudo aquilo que aparece encontra-se já «moldado» pela forma do próprio olhar; um olhar que é criativo e, por isso, intervém na configuração da, se assim se pode dizer, «matéria» do *real*. Assim, aquilo que desde logo se percebe é que a «distância» entre o olhar do escritor e o olhar habitual (na forma como ambos procuram representar a vida – e, neste sentido, identificar aquilo que é *real*) não é uma «distância» que diga respeito à natureza do próprio olhar, mas antes uma distância quanto ao grau de *ficção* que tem lugar na forma do próprio olhar.

---

526 Não necessariamente todo e qualquer escritor, o autor de ficção no sentido que V. Woolf tem em vista.

Note-se bem que, ao falarmos de uma «distância de grau» (entre o ponto de vista do escritor e o ponto de vista habitual) *na forma de representação ficcionada da vida*, não se está a afirmar que o escritor se encontre mais perto ou mais longe do próprio *real* (ou vice-versa) do que o ponto de vista habitual. Não. O que está em causa é simplesmente pôr em evidência a diferença quanto à forma de *composição do real*; ou seja, o escritor tem uma liberdade de composição (de organização de factos e significados) diferente daquela que caracteriza o nosso olhar habitual. Pois este último encontra-se em grande parte condicionado a ter de *compor o real* a partir do «material» daquilo que, de cada vez, lhe aparece (e do «modo» como lhe aparece). No entanto, e este é o ponto que importa agora focar, ambos são «criadores de personagens». Quer dizer, tanto o escritor quanto o ponto de vista habitual «reflectem» a vida (e tudo aquilo que tem lugar nela) a partir de uma visão *ficcionada* dela.

#### 14.1 A literatura «materialista»

O trabalho do escritor de ficção consiste em *criar personagens*. Essas personagens não têm uma existência «real» – no sentido em que a existência delas consiste numa mera projecção da imaginação do escritor (projecção essa que, por sua vez, se reproduz também no acontecimento de lucidez do leitor). Neste sentido, o escritor cria «formas de vida» que, por assim dizer, não têm um «corpo próprio», ou melhor, não têm qualquer tipo de «existência independente» (entendendo aqui «existência independente» no sentido comum do termo), na medida em que são puras projecções do ponto de vista. No entanto, aquilo que define as personagens, enquanto criaturas de ficção, é justamente o facto de elas procurarem corresponder a *representações da vida*, a *aspectos* ou *expressões da vida*. Assim, embora a existência das personagens seja meramente «ideal», elas procuram ser «reflexos» por onde a «realidade» se dá a ver. Mas, perguntar-se-á: serão esses «reflexos» uma «imitação», uma «cópia» do real?

Para compreendermos como é que a *personagem* na *ficção* (na narrativa literária) pode *representar* o real (e, neste sentido, compreendermos também o modo como a fixação da vida em personagens corresponde já ao nosso próprio modo de representar os outros, mas também tudo o que rodeia), importa perceber, antes de mais,

qual é a relação que se estabelece entre ela e aquilo que, por assim dizer, lhe serve de modelo. Para tal, importa começar por analisar a noção de μίμησις; uma vez que esta noção (tal como se encontra explorada na antiguidade) é determinante para a compreensão da relação entre aquilo que se representa e aquilo de que é representante.

A noção de μίμησις procura pôr em evidência aquilo que está em causa na relação entre, por assim dizer, um «modelo» e a «cópia» desse modelo. Esta noção encontra-se explorada quer na obra de Platão e, designadamente, na *República*, quer na *Poética* de Aristóteles. Todavia, embora os pontos de vista destes autores sejam divergentes quanto à forma como a obra mimética pode ou não dizer o real, a consideração de um e do outro (ainda que de forma muito breve) é necessária para a compreensão do que está em causa quando se fala de *representação* – ou melhor, quando se fala de uma relação entre um «original» e uma representação desse original. Apesar das diferenças que podemos encontrar entre Platão e Aristóteles, quanto àquilo que está em causa na noção de μίμησις, há um ponto em que ambos estão de acordo: a arte é, essencialmente, *imitação*<sup>527</sup>. É isto que a noção de μίμησις, *grosso modo*, significa – *imitação*<sup>528</sup>. Mas *imitação* do quê?

---

527 Não nos interessa aqui fazer uma análise detalhada do modo como a noção de μίμησις se encontra desenhada e discutida na obra de Platão e na obra de Aristóteles. Interessa apenas considerar o seu aspecto essencial e o modo como as diferenças entre Platão e Aristóteles, no que diz respeito a esta noção, podem contribuir para um melhor esclarecimento daquilo que está em causa no problema da *representação* da realidade, tal como se põe na obra de V. Woolf. Platão foi aquele que, primeiramente, procurou pôr em evidência e definir aquilo que está em causa na noção de μίμησις. Tal definição, pode-se dizer, constitui a base, tal como refere Matthew Potolsky, da história da teoria literária e artística. Cf., Matthew Potolsky, *Mimesis*, Routledge, New York/London, 2006, p.15 «To this extent, the history of literary and artistic theory begins with Plato's account of mimesis». Todavia, Platão não estabelece, pelo menos explicitamente, nenhuma teoria que procure definir as artes. Quer dizer, embora a noção de μίμησις se encontre na *República* associada à criação artística, ela envolve problemas mais amplos, cf. Matthew Potolsky, op.cit., p.17 «Plato ties mimesis to much broader questions of human nature and political life». No entanto, o argumento de fundo que aqui nos interessa acaba por ser o de que *a arte imita o real* e, neste sentido, é uma ilusão. I.e., trata-se de uma *aparência* que apenas cria «fantasmas» e não «coisas reais»; «fantasmas» esses que precisamente nos podem afastar do «real». Neste sentido, Sócrates diz-nos que aqueles que *imitam*, os «criadores de fantasmas» (*República*, 601b), não são conhecedores da verdadeira natureza das coisas e aquilo que eles representam encontra-se «três graus afastados do real» (*República*, 599a). De sorte que a obra mimética desvia da realidade, porque volta as costas à realidade. Também não nos importa aqui analisar os diferentes «graus» de afastamento em causa nesta forma de compreensão do real. Interessa apenas ter em consideração que, para Platão, a *arte*, enquanto *imitação*, é *defectiva* em relação ao *real* e, nesse sentido, por ser «menos», acaba por nos afastar do real, criando simultaneamente a ilusão de nos estar a depor nele. Por outro lado, tal como procuraremos pôr em evidência, embora Aristóteles também considere que *a arte é imitação*, opõe-se a esta teoria da μίμησις de Platão, no sentido em que é possível, pela arte, produzir uma aproximação ao real (e não um afastamento dele). Cf. Matthew Potolsky, op.cit., p.33 «Aristotle counters Plato's assertion that mimesis is opposed to reason, and argues instead that tragedy offers quasi-philosophical insights into human actions».

528 A tradução de μίμησις por *imitação* não é isenta de problemas e pode-se discutir até que ponto é adequada para expressar toda a carga significativa de que o seu «original» é portador. Todavia, não nos

O objecto de imitação da arte é, tanto para Platão como para Aristóteles, o *real*. Todavia, o problema está em saber se o «real» é, tal como refere Platão, algo que se encontra para lá das «aparências» (e, por isso, a *imitação*, enquanto aparência, nada diz sobre o real – «*afasta*» dele) ou se, pelo contrário, tal como Aristóteles procura mostrar, o «real» é algo que se pode manifestar nas próprias «aparências» (e, nesse caso, a *imitação* é uma forma que «*atira*» para o real).

Para Platão, a μῖμῆσις é indiciadora da existência de um hiato entre o mundo «real» e o mundo das «aparências». Quer dizer, a μῖμῆσις corresponde a um mundo de «imagens» que, de alguma forma, «copiam» (de modo defectivo) isso de que são apenas imagens. A metáfora do espelho, tal como ela é utilizada na *República*, permite-nos perceber melhor o que está aqui em causa. Recorrendo ao espelho, diz-nos Sócrates, facilmente se pode «duplicar» o sol, os astros, a terra, os animais, as plantas, os utensílios e até nós mesmos<sup>529</sup>. Todavia, aquilo que assim fica «duplicado», apesar de poder ter uma «aparência real», não passa de uma imagem desprovida de «existência real».

É preciso ter em consideração que aquilo que está em causa quando Platão (neste

---

interessa aqui explorar os problemas semânticos que tal tradução comporta. Importa apenas referir que, no centro da noção de μῖμῆσις, enquanto *imitação*, se encontra subentendida uma relação formal tal que aquilo que é expresso se adequa, ou não, a «dizer» aquilo de que é expressão. Note-se ainda que o âmbito da expressão mimética é bastante abrangente, pois não se limita à cópia de formas visuais (como, por exemplo, aquela que é exercida pelo pintor), antes diz também respeito à cópia de comportamentos ou acções (no sentido em que uma personagem imita uma pessoa real, ou vice-versa), à expressão das «coisas» na linguagem, à correspondência metafísica entre o «mundo das ideias» e o mundo real, etc.

529 Cf. Platão, *República*, 596e. Note-se, no entanto, que para Platão existem diferentes «distâncias», todas elas relacionadas com o problema da representação, relativamente ao «real» ou ao «verdadeiro». Embora não nos interesse aqui analisar este ponto, importa pelo menos, tendo em conta uma melhor compreensão do que está em causa neste problema, fazer uma enunciação dos diferentes graus de «distância» que são tidos em conta por Platão. Para tal, tome-se em consideração o argumento da existência de três formas de cama – a forma natural e uma que é a ideia de cama criada por Deus (que é real e da qual não há representação), a forma da cama (aquela produzida pelo marceneiro que é, *modo defectivo*, uma «imagem» que representa a ideia de cama) e a cama pintada pelo pintor, que é já uma cópia da cópia, cf. *República*, 597b-598c. Na verdade, o mundo «real» é, para Platão, o chamado mundo das «ideias». Aquilo com que de cada vez os nossos sentidos estão em contacto é já, segundo Platão, o mundo das «aparências» ou das «sombras». Pois as «imagens» que nós representamos das coisas são já formas concretas que não realizam inteiramente a «ideia» de que são cópias, uma vez que, quanto à ideia, diz Platão, não há artífice que possa executá-la (*República*, 596b). Não nos interessa aqui desenvolver este argumento e todas as consequências que dele podem ser retiradas. No entanto, é necessário referi-lo, pois é esta «distância» (produzida pela μῖμῆσις) que permite compreender que o problema da *representação* é, no fundo, um problema que diz respeito à forma do *conhecimento da própria realidade*. Pode muito bem acontecer que esta versão mais comumente aceite do que está em causa no pensamento platónico envolva distorções ou deixe escapar aspectos essenciais das suas perspectivas, sem cuja consideração se perca a própria «substância» do que está em causa na sua obra filosófica. Mas não cabe nem é preciso discutir aqui estes aspectos. O que nos importa é o complexo das relações formais que permitem enquadrar os problemas que se põem na perspectiva de V. Woolf.

caso Sócrates) nos diz que a μίμησις nos afasta do real, não é apenas um problema relativo ao facto de existir uma impossibilidade de esta reproduzir adequadamente um determinado «objecto» ou «ideia» – e, consequentemente, a sua representação implicar sempre uma «distorção». Não. Está já em causa também que a própria forma de representação que nós de cada vez temos se constitui como que numa forma de μίμησις (o nosso olhar tem já a forma do espelho de que Sócrates fala) e, nesse sentido, a crítica à μίμησις é já uma crítica à forma do nosso próprio olhar<sup>530</sup>.

No entanto, o ponto fundamental está no facto de se tomar a *representação* (seja ela a do nosso modo de ver, seja ela a das diferentes formas de arte – que «reflectem» ou «imitam» o real) como o próprio real e não como aparências do real. Neste sentido, e para nos focarmos agora na especificidade do ponto que aqui nos interessa tratar, Sócrates adverte-nos para o perigo das obras miméticas – uma vez que estas tendem a passar por aquilo que não são e, como tal, afastam-nos do conhecimento da verdadeira natureza das coisas<sup>531</sup>. Ora, tendo em conta que o problema que aqui nos orienta é o problema da *representação da vida* na literatura, aquilo que agora temos de averiguar é de que forma a literatura *imita a vida* e se, nesse *imitar*, ela nos afasta, como diz Platão, de um *conhecimento da vida*.

De facto, até certo ponto (e só até certo ponto), V. Woolf parece estar de acordo com Platão quando este diz que a *imitação* nos afasta do *real*. Isto reflecte-se, de forma muito nítida, na crítica que V. Woolf faz aos escritores «materialistas»<sup>532</sup>. Vejamos então como é que esta posição de Platão, no que diz respeito à μίμησις, se repercute na crítica que V. Woolf faz aos escritores «materialistas».

Embora V. Woolf esteja de acordo com os escritores «materialistas» quando

---

530 Assinale-se entre parênteses que a crítica platónica ao papel da imagem não significa necessariamente que nunca a imagem pode ter outro efeito que não o de um desvio em relação àquilo de que é imagem. Vendo bem, muito mais do que à primeira vista pode parecer, a análise platónica da imagem sublinha a *ambiguidade* de que esta se reveste. Com efeito, a imagem tanto pode *reter em si* (produzindo justamente o referido efeito) quanto *remeter para lá de si* e constituir, assim, o *ponto de partida* para uma relação com isso de que é imagem e que a retenção na esfera da imagem (a confusão da imagem com o original que Platão compreende justamente como *sonho*) faz perder de vista. A crítica da imagem é importante justamente também por este lado, por assim dizer, *positivo* da referida ambiguidade. Pois só quando se percebe o carácter *defectivo* da imagem e se previne radicalmente a possibilidade de confusão entre ela e o original (compreendendo-se em toda a sua amplitude a *distância* que vai de uma ao outro) é que a imagem pode constituir eficazmente o ponto de partida de uma remissão para aquilo de que, segundo Platão, tão radicalmente se distingue.

531 Cf. *República*, 595b.

532 A este respeito, cf. *Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 30-37, *Essays*, vol.4, *Modern Fiction*, 157-165 e *Essays*, vol.4., *Impassionate Prose*, 362, 364s.

estes dizem que o objectivo da ficção é criar *characters* e que estes têm de ser «reais»<sup>533</sup>, discorda destes quanto àquilo que fundamenta o próprio valor de realidade ou o predicado «real». Pois, para os escritores «materialistas», a «realidade» é o que está aí à nossa frente e, nesse sentido, a obra é tanto mais «real» quanto melhor «imitar» ou «espelhar» isso. Como analisámos anteriormente, para V. Woolf (e é neste ponto que podemos dizer que existe uma certa coincidência com o pensamento de Platão) a realidade (*a Vida*) não é nada de concreto, no sentido comum do termo, não se esgota nas coisas concretas, não consiste propriamente nelas. Ela está, de algum modo, presente nisso que se apresenta (tal como as «aparências» estão ligadas àquilo de que são aparências e as «sombras» àquilo que as projecta), mas não se reduz ao que se apresenta, ao que aparece. Mas, para podermos perceber melhor o fundamento da crítica de V. Woolf aos escritores «materialistas», importa ver um pouco mais detalhadamente aquilo que está em causa na representação mimética defendida por estes escritores.

If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers (Mr Wells, Mr Bennett and Mr Galsworthy) are materialists, and for that reason have disappointed us. But Mr Bennett is perhaps the worst culprit of the three, inasmuch as he is by far the best workman. He can make a book so well constructed and solid in its craftsmanship that it is difficult for the most exacting of critics to see through what chink or crevice decay can creep in. There is not so much as a draught between the frames of the windows, or a crack in the boards. And yet – if life should refuse to live there? (*Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 32)

O expoente máximo da literatura «materialista», como V. Woolf põe em evidência, consiste neste «espelhar» da realidade de que Platão fala (e que critica), no sentido em que se tem por critério de boa ficção a fidelidade existente entre o «modelo» e a «cópia». Neste sentido, uma *representação* é tanto mais adequada quanto maior semelhança tiver com o original, i.e., quanto melhor «imitar» o seu «modelo». Por outras palavras, uma personagem é tanto mais convincente quanto maior for o grau de semelhança descritiva com uma pessoa real, uma casa será tanto mais convincente quanto maior (e exaustiva) for a descrição que a assemelhe a uma casa real, etc. E isto de tal modo que, como diz V. Woolf: «if all his figures were come to life they would

---

533 Citando Mr Arnold Bennett (considerado por V. Woolf um escritor «materialista»), podemos ler em *Character in Fiction* o seguinte: «The foundation of good fiction is character-creating and nothing else [...] If the characters are real the novel will have a chance; if they are not, oblivion will be its portion» (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 421).

find themselves dressed down to the last button in the fashion of the hour» (*Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 33).

A crítica de V. Woolf faz notar que esta descrição, por muito exaustiva e pormenorizada que seja, não deixa de ser uma descrição meramente «superficial» e, como tal, deixa intocada, precisamente, a «vida»: «They have laid an enormous stress upon the fabric of things. They have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who lived there» (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 432) Por outras palavras, por muito agudo que seja o poder de observação, de descrição e de imitação que o escritor tenha, isso, só por si, apenas descreve o «invólucro» do «real», deixando intocado aquilo mesmo que o «habita» e o «anima» – a vida. Assim, as personagens assemelham-se a esqueletos anatomicamente convincentes, mas de que a vida se encontra ausente; a estruturas solidamente erigidas, mas vazias: «he is trying to hypnotise us into the belief that, because he has made a house, there must be a person living there»<sup>534</sup> (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 430).

Para V. Woolf, o critério de «real» na literatura é outro<sup>535</sup>. Em seu entender, a criação da personagem não obedece a esta forma de composição mimética. Neste sentido, não concorda nem com os escritores «materialistas», nem com a redução que Platão faz da arte a algo desta natureza. Pois, Platão diz-nos que a μίμησις (e aqui o aspecto particular que nos interessa explorar é o da *representação da vida*) apenas produz *fantasmas* e não a própria *realidade*; ao passo que, segundo V. Woolf, as personagens, mesmo que não tenham uma existência «real» (e que, por isso, sejam «fantasmas»), constituem como que expressões que revelam o verdadeiro «rosto» da vida, que nos «lançam» para ele. Neste sentido, podemos dizer que a concepção de *character* de V. Woolf se aproxima mais daquela que é desenhada por Aristóteles na *Poética*.

Para Aristóteles, a μίμησις consiste, *grosso modo*, num processo de *representação* que, ao contrário daquilo que diz Platão, serve, por assim dizer, para instruir<sup>536</sup>. Quer dizer, para Aristóteles o mais importante no processo de *representação*

534 Como resultado deste «vazio de vida» que se encontra na mera descrição mimética do «real», V. Woolf diz o seguinte: «And it is because this essence, this character making power, had evaporated that novels are for the most part the soulless bodies we know, cumbering our tables and clogging our minds» (*Essays*, vol.3, *Mr Bennett and Mrs Brown*, 385).

535 Cf. *Diary*, vol.2, 265 «I shall really investigate literature with a view to answering certain questions about ourselves – Characters are to be merely views: personality must be avoided at all costs. [...] Directly you specify hair, age, &c something frivolous, or irrelevant, gets into the book».

536 Para Platão, a μίμησις é contrária à razão, ela suscita apenas o lado *emotivo* e, como tal, diz-nos



não são os «graus» ou «degraus» a que esta possa estar «afastada» do «modelo», mas antes o facto de, nesse «afastamento» (à semelhança daquilo que foi analisado em *To the Lighthouse*), ela poder ser reveladora de certas qualidades que pertencem à vida humana. Como diz Matthew Potolsky: «The fictional distance inherent in mimesis allows a glimpse into the universal qualities of human life that are revealed by particular actions and characteristics»<sup>537</sup>. Neste sentido, o valor da obra «mimética» não está no facto de esta imitar de forma «realística» um determinado modelo, na circunstância de ela ser fiel aos próprios factos, etc. Não. Isto tem que ver com a perspectiva desenvolvida na *Poética* sobre a forma como a ποιήσις não tem que ver com o que se passa efectivamente, mas sim com aquilo que *pode* passar-se – não com as coisas singulares, mas com as universais. De tal modo que há uma afinidade entre ela e a φιλοσοφία<sup>538</sup>. Por outras palavras, o que está em causa na ποιήσις (aquilo que é objecto de instrução nela) é algo que se situa para lá dos próprios factos e que permite compreender os factos (não apenas estes e aqueles como na ιστορία) mas um horizonte indefinidamente aberto de factos possíveis. Assim, para Aristóteles, a instrução poética tem como objecto (procura imitar) algo para lá dos factos, de que, nesse sentido, *não afasta antes aproxima*. E a instrução desse algo para lá dos factos abre a perspectiva para qualquer coisa relativamente à qual tanto a perspectiva habitual quanto a imitação dos factos é completamente cega<sup>539</sup>. E isto de tal modo que a própria «irracionalidade» criticada por Platão é vista por Aristóteles como algo que faz parte da natureza humana, de sorte que representar tudo isso que «afasta da razão» é, ao mesmo tempo, estar já a representar isso que também é parte integrante da vida humana e que, portanto, nos pode aproximar de uma visão mais «completa» dela. Note-se, no entanto, que, ao falarmos de «irracionalidade» esta deve ser utilizada para obedecer à fixação do

---

Platão, todos os imitadores devem ser afastados da cidade – uma vez que a cidade, à semelhança da alma, deve ser governada pela razão. Para Aristóteles, embora possa existir uma reacção emocional àquilo que, por exemplo, está a ter lugar numa *representação teatral*, isso não significa que essa emoção não seja acompanhada de um conhecimento, que, de resto, de outro modo poderíamos até nunca vir a ter. Cf. Matthew Potolsky, op.cit., p.38 «Aristotle stresses that mimesis, far from being an alien intruder in the otherwise harmonious soul, is in fact a natural aspect of human life, and even a unique source of learning».

537 Cf. Matthew Potolsky, op.cit., p.37.

538 Cf. *Poética* 1451 b.

539 Assim como, para V. Woolf, o valor da representação consiste em esta obedecer àquilo que anteriormente se definiu como as leis de «perspectiva» do próprio escritor. Ou seja, o valor da representação não está na semelhança entre a «cópia» e o «original», mas antes na fidelidade do «criador» (do dramaturgo, do escritor, etc.) relativamente à sua própria «visão» – aquilo que dá unidade à própria representação e que corresponde a esse algo para lá dos factos que é a Vida.

καθόλου – e, neste sentido, obedece, se assim se pode dizer, à própria «razão» daquele que compreende «como as coisas são».

Assim, a *necessidade e probabilidade* de semelhança que tem de existir entre aquilo que é representado e aquilo de que é representante são uma *necessidade* e uma *probabilidade* relativas não às coisas, aos factos, aos acontecimentos, etc., mas à própria compreensão do καθόλου ou do possível. Neste sentido, para Aristóteles, a *arte imita a vida* não para a substituir, não para «fazer passar-se por», mas antes para a dar a ver. Por outras palavras, aquilo que está em causa para Aristóteles, quando este na *Poética* se refere às personagens teatrais, não é que as personagens sejam postas a actuar para imitarem caracteres «reais», mas antes que apresentem caracteres para dar a ver determinadas «qualidades» da própria vida<sup>540</sup>. Mas o que é que isto significa ao certo?

Significa que, em certo sentido, existe uma precedência da vida (enquanto rosto qualitativo do próprio significado – enquanto «personagem» sem «corpo próprio») relativamente às próprias personagens a partir das quais se «dá a ver». De tal forma que, tal como diz Aristóteles, sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres<sup>541</sup>. Ora, se se perde de vista esta *precedência* da vida sobre os «caracteres» ou «personagens» que a expressam, isso leva, como V. Woolf refere na crítica que faz aos escritores «materialistas», à criação de personagens «vazias», onde a vida se recusa a habitar. De sorte que, como acabámos de ver, a personagem não *imita* a vida, mas é a própria vida que assume uma personagem para se expressar através dela. E isto de tal forma que V. Woolf tem a convicção de que, em certo sentido, são as próprias personagens que se impõem ao escritor:

Can you doubt that the reason why Shakespeare knew every sound and syllable in the language and could do precisely what he liked with grammar and syntax, was that Hamlet, Falstaff and Cleopatra rushed him into this knowledge; that the lords, officers, dependants, murderers and common soldiers of the plays insisted that he should say exactly what they felt in the words expressing their feelings? It was they who taught him to write, not the begetter of the Sonnets. (*DM, A Letter to a Young Poet*, 142)<sup>542</sup>

---

540 Cf. *Poética*, 145a 16-22.

541 Cf. *Poética*, 145a 23. Isto é algo que, posteriormente, analisaremos melhor, quando se falar do papel da poesia na narrativa woolfiana.

542 Cf. também *Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 425 «What I want you to see in it is this. Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her».

No entanto, V. Woolf refere também que esta «imposição» da personagem ao escritor é algo que não tem lugar apenas no contexto específico da criação literária, antes tem um paralelo na própria forma habitual de nos relacionarmos com a vida através da relação que temos com os outros.

In real life there is nothing that interests us more than character, that stirs us to the same extremes of love and anger, or that leads to such incessant and laborious speculations about the values, the reasons, and the meaning of existence itself. To disagree about character is to differ in the depths of the being. (*Essays*, vol.3, *Mr Bennett and Mrs Brown*, 387)

Ou seja, no fundo, o outro é sempre já visto como uma *personagem* da minha vida; uma personagem que se me impõe (à semelhança das personagens que se impõem ao escritor), uma personagem com a qual me relaciono, que procuro a cada momento «decifrar», «compreender», etc., e de tal modo que o que está em causa nisso não é apenas o complexo de *funções pragmáticas* que definem o outro como factor na gestão corrente da nossa vida, mas também algo que é da ordem do *significado*. De tal forma que, como refere V. Woolf, na ausência desta capacidade de avaliar *characters*, a nossa vida seria um desastre.

Indeed it would be impossible to live for a year without disaster unless one practised character-reading and had some skill in the art. Our marriages, our friendships depend on it; our business largely depends on it, every day questions arise which can only be solved by its help. (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 421)<sup>543</sup>

Ora, tendo em conta que aquilo que está em causa na relação com a *personagem* não é uma mera imitação de formas mas a tentativa de «captação» de traços do rosto do significado da vida, o que importa agora analisar é que tipo de relação tem o escritor com as próprias personagens, para encontrar nelas e retirar delas aquilo que o «espelho» – no simples modo reflector de que Sócrates fala – não vê ou não «reflecte».

---

543 Sobre esta função fundamental da vida que é a leitura da «personagem» dos outros, veja-se toda a análise que se acha exposta em *Essays*, vol. 3, *Character in Fiction*, 420-422.

## 14.2 O hóspede desconhecido

Tal como começámos a ver, o modo habitual como olhamos os outros, mas também tudo à nossa volta, tem um paralelo no modo como o escritor olha ou vê as suas personagens e tudo aquilo que as rodeia. Mais: esse paralelismo é tal que V. Woolf refere que não apenas na literatura, mas também na vida, é necessário «colmatar o abismo» que nos separa de nós mesmos (da nossa vida enquanto acontecimento de significado), dos outros (enquanto «lugar» onde também a vida habita) e de tudo o mais (por onde ela – a vida – se expressa). Mas, por outro lado, é também necessário «colmatar o abismo» que separa o escritor do próprio leitor: «Both in life and in literature it is necessary to have some means of bridging the gulf between the hostess and her unknown guest on the one hand, the writer and his unknown reader on the other» (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 431). Ou seja, é necessário fazer que o leitor adopte, ele mesmo, a «posição» ou «perspectiva» do escritor ou uma perspectiva de algum modo em comunicação com a perspectiva do escritor: «A writer is never alone. There is always the public with him – if not on the same seat, at least in the compartment next door»<sup>544</sup> (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 432). Essa perspectiva não deve ser imposta, mas que deve ser naturalmente reconhecida pelo próprio leitor. Por outras palavras, para fazer ponte sobre o «abismo» entre escritor e leitor, é necessário que o leitor reconheça, na procura efectuada pelo escritor (através da relação com as personagens – ou a criação de personagens), uma procura que é emblemática da própria forma como de cada vez ele próprio (o leitor) se encontra perante a vida – a «olhar para ela», «no meio dela», a «interrogá-la», etc., como uma personagem desconhecida, da qual se têm apenas alguns indícios.

The writer must get into touch with His reader by putting before him something which he recognises, which therefore stimulates His imagination, and makes him willing to co-operate in the far more difficult business of intimacy. And it is of the highest importance that this common meeting place should be reached easily, almost instinctively, in the dark, with one's eyes shut. (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 431)

---

544 Como se verá em seguida, esta situação do «compartimento de comboio» é a imagem utilizada por V. Woolf para descrever o modo como o escritor se encontra perante as suas personagens, na tentativa de «captação» delas.

Todavia, ainda antes de explorarmos o paralelismo que existe entre o escritor e o leitor – no modo como ambos olham a vida – importa vincar o seguinte: parece existir, segundo V. Woolf, uma diferença fundamental nessa forma de «olhar» que caracteriza o escritor e que se diferencia do modo habitual do nosso «modo de ver». Essa diferença está no facto de, tal como V. Woolf diz, o escritor se encontrar permanentemente exposto a esta forma de «ver»:

The novelist – it is his distinction and his danger – is terribly exposed to life. [...] He fills his glass and lights his cigarette, he enjoys presumably all the pleasures of talk and table, but always with a sense that he is being stimulated and plyed on by the subject matter of his art. Taste, sound, movement, a few words here, a gesture there, a man coming in, a woman going out, even the motor that passes in the street or the beggar who shuffles long the pavement, and the reds and blues and lights and shades of the scene claim his attention and rouse his curiosity. He can no more cease to receive impressions than a fish in mid-ocean can cease to let the water rush through his gills. (*Essays*, vol.4, *Life and the Novelist*, 400)

Quando, nesta passagem, V. Woolf diz que o escritor se encontra «terrivelmente exposto à vida», não está a negar o facto de o olhar habitual, tal como vimos, também se encontrar permanentemente «exposto à vida» – ou seja, o facto de também o olhar habitual ter esta relação com a vida, de estar permanentemente a ser «impressionado» por ela, «bombardeado» por ela e de, nesse sentido, tudo se constituir como um elemento expressivo dessa «grande personagem» que é a vida, com um valor de *indício* relativamente a ela. Não. Aquilo que V. Woolf está a dizer é que, para o escritor, esse olhar é «obsessivo»: «The study of character becomes to them an absorbing pursuit; to impart character an obsession» (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 422). De tal forma que se encontra sempre intensamente exposto a essas mesmas «impressões» que recebe numa forma intensificada de relação com a vida. Pelo contrário, o olhar habitual tende, como vimos, a viver-se «desfocado» numa forma de *nondescript cotton wool*, de «adormecimento», «confusão», etc., relativamente a essas mesmas «impressões» – sem que isso impeça, justamente, que também ele se encontre «exposto» à vida. Por outras palavras, o olhar do escritor é, se assim se pode dizer, no decorrer da sua experiência quotidiana – quando acende um cigarro, vê os gestos dos outros, ouve o barulho de um motor, etc. –, um olhar «*focado*» para essas impressões que recebe e que constituem a «matéria» da vida a ser «transubstanciada» em palavras. Neste sentido, o que nos

importa agora perceber, tendo em conta que o escritor vê em tudo uma forma de expressão desta personagem central que ele procura «captar» (a vida), é o tipo de relação que ele estabelece com o «material» onde se dá essa expressão.

Em *An Unwritten Novel*, V. Woolf procura descrever esta peculiar forma de relação que o escritor tem com a vida a partir da imagem de uma personagem desconhecida (a que é atribuído o nome de Mrs Brown) que se senta no mesmo compartimento de comboio em que viaja o escritor<sup>545</sup>.

So, if you will allow me, instead of analysing and abstracting, I will tell you a simple story which, however pointless, has the merit of being true, of a journey from Richmond to Waterloo, in the hope that I may show you what I mean by character in itself [...] I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character. (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 422-425)

Esta situação do escritor, que se encontra num compartimento de comboio diante de uma personagem desconhecida procura ilustrar, por um lado, aquilo que V. Woolf entende por «character in itself» e, por outro lado, o próprio processo que subjaz à criação de personagens: «for we are trying to imagine the process in a writer's mind» (*Essays*, vol.3 *Byron & Mr Briggs*, 489). Mais: este exemplo, diz-nos V. Woolf, corresponde justamente ao modo como muitas vezes olhamos para o outro – como um «desconhecido», como alguém que está aí diante de nós e cuja presença só por si nos leva a *questionar* quem é, o que se passa na sua vida, que é que significa passar-se isso, as coisas serem assim numa vida e serem de outro modo noutra, etc. Isto é algo que se percebe de forma muito nítida a partir de uma passagem de *Gas*:

Such is a very common experience. Everybody goes through it. But it seems to explain something that one observes very often in a third-class railway carriage for example. For it is impossible not to ask some questions as one looks down the long narrow compartment where so many different people sit facing each other. If they begin originally like that, one muses, looking at a child of three, what is the process that turns them into that? And here one looks at a heavy old man with a despatch box; or at an overdressed red-faced woman. What has made that extraordinary change? What sights, what experiences? (*CDB, Gas*, 221)

---

545 Acerca de Mrs Brown, cf. *Essays*, vol.3, *An Unwritten Novel*; *Mr Bennett and Mrs Brown*; *Character in Fiction*. Cf. também, acerca da situação no comboio, por exemplo, *Gas*, *Byron & Mr Briggs* (p.489), *Jacobs Room* (pp.35-37).

O primeiro aspecto que se destaca deste exemplo é, precisamente, o carácter inquiridor que o olhar tem relativamente a isso que se lhe apresenta – isso que estando aí, diante do olhar é, ao mesmo tempo, desconhecido, escapa, foge, furta-se a aparecer, etc. Neste sentido, diz-nos V. Woolf, isso que se apresenta (neste caso a mulher idosa – Mrs Brown – que se senta no mesmo compartimento de comboio que o escritor)<sup>546</sup> constitui como que o ponto de partida para uma, se assim se pode dizer, «perseguição» por parte do escritor. Ou seja, Mrs Brown é emblemática da própria vida como algo que estando aí (e nesse estar «impressiona») se mantém em fuga; fuga essa que é correlativa de um dizer «agarra-me se conseguires»:

And when I asked myself, as your invitation to speak to you about modern fiction made me ask myself, what demon whispered in my ear and urged me to my doom [writing novels], a little figure rose before me – the figure of a man, or of a woman, who said, ‘My name is Brown. Catch me if you can.’ (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 420)

Mrs Brown é, segundo V. Woolf, a personagem que todo o escritor deve procurar «agarrar», de tal forma que: «The capture of Mrs Brown is the title of the next chapter in the history of literature» (*Essays*, vol.3, *Mr Bennett and Mrs Brown*, 388).

Mas, perguntar-se-á: quem é afinal Mrs Brown?

Your part is to insist that writers shall come down off their plinths and pedestals, and describe beautifully if possible, truthfully at any rate, our Mrs Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself. (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 436)

Mrs Brown é *life itself*. Importa vincar que quando V. Woolf diz que Mrs Brown é *life itself*, não está a referir-se a esta ou àquela vida, com este ou aquele rosto particular. Não. Mrs Brown é a personagem que é capaz de aparecer em qualquer lugar; vestir qualquer vestido, dizer e fazer qualquer coisa. Por outras palavras, Mrs Brown é, como

---

<sup>546</sup> Ou, no caso de *Gas*, a criança de três anos, o homem pesado, a mulher com qualquer coisa a mais na forma como veste, a questão de saber que é que converte uma criança de três anos num homem pesado, etc.

refere V. Woolf, a «natureza humana»: «There she sits in the corner of the carriage – that carriage is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs Brown is eternal, Mrs Brown is human nature» (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 430)<sup>547</sup>. Neste sentido, podemos dizer que Mrs Brown não é só a senhora idosa que se encontra na carruagem do comboio. Ela é todas as personagens que fazem parte da «peça da vida»; Mrs Brown é emblemática, se assim se pode dizer, da «grande personagem» – *life itself*.

Ora, sendo assim, tendo em conta que o trabalho do escritor é «agarrar» Mrs Brown – *life itself* –, percebemos facilmente que aquilo que está em causa na narrativa ficcional é, justamente, a tentativa de escrever a *Biografia*, no sentido oportunamente referido. Ou seja, no limite, a relação que o escritor tem com tudo aquilo que lhe aparece é sempre já uma relação em tensão com a própria *Biografia*, i.e., com a escrita da Vida. De modo semelhante, a relação que de cada vez nós temos com tudo o que nos aparece é sempre já uma relação (embora a maior parte das vezes constituída de forma confusa) em tensão com a criação de uma *narrativa da Vida* (i.e., dizer aquilo que a Vida – *life itself* – é) – uma narrativa que não se «*escreve*», mas que se «*inscreve*» em nós mesmos<sup>548</sup>.

Importa, no entanto, ter em consideração um outro aspecto, que se revela determinante para a compreensão do que está em causa, quando V. Woolf se refere a Mrs Brown como sendo *life itself*. Ao dizer que todas as histórias têm início com uma velha senhora sentada no banco oposto do mesmo compartimento de comboio, V. Woolf diz que aquilo que essa personagem seja «em-si-mesma» (e tanto quer dizer: o seu nome próprio, os factos da sua vida particular, os seus problemas, o que ela realmente faz, pensa, sente, etc.) não interessa: «Whether you did, or what you did, I don't mind; it's not the thing I want». Aquilo que, para o escritor, interessa no outro, na personagem que é o outro (ou a personagem que é o outro na narrativa da Vida) – e aqui existe uma diferença fundamental relativamente ao modo como habitualmente olhamos para os outros – não é aquilo que o outro seja (na sua, por assim dizer, independência relativamente a ele), mas antes aquilo que pelo outro se dá a ver como expressão da

---

547 Aqui, de novo, está em jogo a figura de «Everyman» – ou, como se diz em *Essays*, Vol.3, *Reading*, 156 «the form of a human being».

548 Mais adiante, procuraremos mostrar se é ou não possível escrever essa *Biografia* – e sobre que condições é a Vida passível (ou não) de ser escrita. Por agora, aquilo que nos importa vincar é o facto de, independentemente de ser possível ou não dizer a vida, a própria vida se constitui nesta tensão interna com o dizer-se a si mesma.



Vida. Mas aqui temos de nos corrigir. Pois, vendo bem a contraposição em causa não é bem esta. Quando V. Woolf diz que não interessam os factos (aquilo que a personagem em causa é em si mesma), isso não significa de modo nenhum que os factos não tenham, então, qualquer relevância. Não: os factos têm relevância, como mostra o próprio desenvolvimento subsequente de *An Unwritten Novel*, onde o interesse por *life itself* desencadeia todo um conjunto de conjecturas ou «pictures» (no sentido referido) de *factos*. Acontece é que os factos não interessam *em si* mesmos ou por si mesmos: os factos não são o *terminus ad quem* da tensão que os torna relevantes. Os factos interessam como *gestos da vida*, como traços do seu «rosto» – quer dizer, como algo relevante por causa do seu significado e que é «lido» em *função do significado* – se assim se pode dizer como ideograma dele.

O que, por outro lado, nos permite perceber melhor a relação e o contraste entre o olhar do escritor e o nosso olhar habitual. Pois a preocupação que marca o nosso olhar habitual sobre os outros está fundamentalmente dirigida à decifração do que eles realmente são na relação com a minha própria vida. Ou seja, o olhar habitual passa por uma tentativa de decifração dos outros como funtores *pragmáticos* de execução da vida, das suas tarefas, etc. Isso não significa, como vimos, que os outros não estejam também presentes como portadores de significados (e que não venha deles uma boa parte do «bombardeamento» com que é impressionada a placa sensível). Significa apenas que esse bombardeamento se faz a maior parte das vezes de forma *surda*, como que à margem, sem entrar no próprio foco da apercepção. Assim, as relações entre o olhar habitual e aquele que V. Woolf atribui ao escritor não passam por uma diferença de natureza, mas sim por uma diferença de *acentuação*, por uma espécie de inversão das relações-de-forças entre as componentes que estão presentes nos dois casos.

Ora, é precisamente neste sentido que podemos compreender melhor porque é que V. Woolf critica a posição dos escritores «materialistas» e o modo como estes «reflectem» a vida. E é também neste sentido que se pode dizer que V. Woolf não vê a *representação* como a cópia de um modelo pré-existente. Mrs Brown não se deixa «agarrar» na, se assim se pode dizer, «superfície» da sua apresentação. É precisamente este aspecto que V. Woolf põe em evidência quando, num passo do seu *Diário*, descreve o rosto dos outros como uma superfície dura que «oculta» aquilo que está para lá deles: «cant imagine what goes on behind faces. All is surface hard» (*Diary*, vol.4, 102). Ou

seja, o rosto dos outros é, justamente, uma espécie de «máscara» (entendendo aqui máscara no sentido estrito do termo) que não dá a ver o «rosto» que a suporta. Por isso, os outros – a vida dos outros – não podem ser reflectidos no «espelho» da escrita «materialista». Mas, sendo assim, é legítimo perguntar: como «penetrar» nessa «superfície dura» que encerra em si o *character* que o escritor procura?

For what, after all is character – the way that Mrs Brown, for instance, reacts to her surroundings – when we cease to believe what we are told about her, and begin to search out her real meaning for ourselves? In the first place, her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long (and a very substantial house it was) topples to the ground. She becomes a will-o'-the-wisp, a dancing light [...] The most solemn sights she turns to ridicule; the most ordinary she invests with beauty. She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part. [...] And it is from the ruins of this tumbled mansion that the Georgian writer must somehow reconstruct a habitable dwelling-place; it is from the gleams and flashes of this flying spirit that he must create solid, living, flesh-and-blood Mrs Brown. (*Essays*, vol.3, *Mr Bennett and Mrs Brown*, 387-388)

Esta passagem põe em evidência a oposição que V. Woolf estabelece entre os escritores Eduardianos ou «materialistas» e os escritores Georgianos ou «espiritualistas». Essa oposição ou diferença está na forma de tratamento da «matéria» que «espelha» o próprio *character*. O que está em causa nos escritores «espiritualistas» é uma «destruição» da superfície do apresentado (aquela que os escritores «materialistas» procuram reproduzir). Ou seja, o que está em causa é uma destruição da «solidez» desse modelo «exterior» e, conseqüentemente, a reconstrução (a partir das ruínas, dos fragmentos) dessa personagem de que Mrs Brown é emblema – *life itself*. A pergunta é: de que forma pode o escritor «reconstruir» e, nisso, *representar* Mrs Brown a partir da destruição daquilo que se tem habitualmente como «sólido»?

Tal como vimos anteriormente, a nossa relação com o significado é sempre estabelecida a partir de «fragmentos» daquilo que aparece. Ora, é também sobre estes «fragmentos» ou «vislumbres» (para utilizarmos a terminologia de V. Woolf, quando se reporta aos escritores Georgianos) do «espírito» («from the gleams and flashes of this flying spirit») que o escritor deve procurar «reconstruir», se assim se pode dizer, o rosto da vida – o rosto «original» da vida<sup>549</sup>. Neste sentido, podemos dizer, Mrs Brown é, de

---

549 Por rosto «original» da vida entende-se aqui não um rosto que tenha sido perdido (um rosto que já foi e que se perdeu), mas um rosto do qual se está, por assim dizer, afastado e, nesse sentido, sim, «perdido».

um modo muito peculiar, o «fragmento» que se constitui como o «pavio» para o «rosto» (ou a «reconstrução» do rosto pela sua transubstanciação em escrita) da vida – um rosto que, como vimos, diz respeito à *natureza humana*.

Todavia, não é ainda inteiramente claro como é que esse «rosto» se pode «alcançar» pela relação de «reconstrução» que se efectua a partir dessa personagem – a personagem desconhecida que se senta diante do escritor (mas também diante de nós) num compartimento de comboio. Tudo isto se torna um pouco mais claro se tivermos em consideração aquilo que V. Woolf refere como sendo os dois «instintos» mais enraizados na profundidade da nossa alma: «given above all those two instincts which are so deeply implanted in our souls – the instinct to complete; the instinct to judge. Give us a fragment and [...] we will make a whole of it; give us a book and [...] we will judge it for ourselves» (*Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 484)<sup>550</sup>. Isto significa que o contacto com aquilo que de cada vez se nos apresenta (com os «fragmentos») é um contacto que, por um lado, é indeterminado quanto a isso que, por assim dizer, «completa» ou «preenche» o que está em falta – que se escusa a aparecer, que permanece em «fuga», etc. (quer no plano dos factos, quer no plano dos significados); mas, por outro lado, um contacto que envolve sempre já uma certa forma de «preenchimento». Quer dizer, o ponto de vista tende (naturalmente e de forma confusa) a «julgar» e a «preencher» os «lugares vazios» que se lhe apresentam, i.e., tende a «completar» a partir dos fragmentos de que dispõe aquilo mesmo que se furta a aparecer<sup>551</sup>. Mas de que forma Mrs Brown se pode constituir como o «fragmento» a partir do

---

550 Há, portanto, qualquer coisa como uma *vocação para a totalidade* e uma *pressão dirigida à totalidade*. Sobre este aspecto, veja-se toda a análise exposta por Woolf em *Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 484 e também, por exemplo, *Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 509. Como se diz nesta última passagem: «a whole universe it seems to me was suggested by the old lady in the train».

551 Isto significa que o «vazio» é algo que, na verdade e, no limite, não existe como *representação* no nosso ponto de vista. Aliás, em parte foi isto que procurámos pôr em evidência quando analisámos o estatuto da «mesa» e da «casa vazia» em *To the Lighthouse*. O «vazio» tende a ser pensado como o lugar da ausência. Mas pensá-lo (tendo em conta o fenómeno de ultra-englobamento que caracteriza o nosso ponto de vista) é já colocarmo-nos a nós mesmos «lá», simplesmente com a ilusão de que nos podemos subtrair a esse «lugar» – quando, na verdade, nos encontramos «lá» inteiramente. É por isso que V. Woolf diz que existem dois instintos naturais que, por assim dizer, são indispensáveis da nossa forma de *representação* – o instinto para julgar e o instinto para completar. Note-se ainda que o instinto para julgar e para completar não significa necessariamente a existência de uma ideia clara daquilo que «preenche» o que está em falta. Não. Antes pelo contrário. A nossa apresentação é, como vimos, *confusa*. O que significa que o «preenchimento» também o é. Por exemplo, eu posso não ter conhecimentos de anatomia do corpo humano e, no entanto, isso não me impede de *representar de forma confusa* o interior do corpo – representação essa que varia consoante a tensão que me prende a isso mesmo que escapa e que é selectiva, pois segue o seu próprio interesse, salta o que não lhe interessa, etc. Cf. *Essays*, vol.3 *Byron & Mr Briggs*, 484 «Happily nature provides means by which our minds very rapidly and perhaps unconsciously take what suits their constitutions and reject the rest».

qual se *reconstrói o rosto «original» da vida?*

Em *Jacob's Room*, V. Woolf diz o seguinte: «It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor entirely what is done» (*JR*, 37 e 214). A reconstrução do «rosto original» não é portanto uma reconstrução que possa ser efectuada pela soma dos factos, pela descrição precisa, minuciosa e exaustiva de tudo aquilo que a personagem faz ou diz. É antes uma reconstrução efectuada na forma de «adivinhação»: «What remains is mostly a matter of guess work. Yet over him we hang vibrating» (*JR*, 98). Ora, é justamente neste ponto que se percebe melhor o paralelismo que existe entre o «olhar» do escritor e o nosso «olhar» habitual; tanto um como o outro (apesar das suas diferenças) são formas de reconstituição que se lançam a adivinhar «o rosto da vida» e, nesse sentido, a «reconstruí-lo» por meio de ficção. Quer dizer, tanto um como o outro procuram «agarrar» a vida por meio de uma «narrativa ficcional» que, partindo daquilo que têm diante de si, se afastam disso mesmo com vista a «alcançar» ou «agarrar» esse «mais» que não se dá a ver. Mais: esta *composição ficcionada da vida*, põe a nu aquilo que anteriormente procurámos pôr em evidência quando dissemos que o outro (aquilo que ele seja) é algo que se encontra completamente subsidiado pelo meu próprio ponto de vista. Por outras palavras, aquilo que encontramos de cada vez no outro é aquilo mesmo que nós (de forma ficcionada) depositamos nele<sup>552</sup>.

All this is nothing but a random game, like that we play in railway carriages with people who leaves us at Putney. It is making up a whole; (it is creating living people) but only such a whole as we could live in ourselves and imagine as the living place of others. (*Essays*, Vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 485)

Neste sentido, podemos ainda acrescentar, a vida de Mrs Brown tem tantas formas quantos os diferentes olhares (das diferentes vidas) que sobre ela incidem. Quer dizer, cada escritor (mas também cada um de nós) descobre em Mrs Brown uma verdade acerca de si mesmo e, como tal, *representa-a* de acordo com os princípios da sua própria perspectiva: «And when it comes to writing each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs Brown can be treated in an infinite variety of ways,

---

552 De tal modo, porém, que esse *depositar* (na forma da mónada própria e que é expressão da sua identidade própria) está assinado por uma tensão de *sondagem* e de procura. A tensão é precisamente isso: procura-se no outro a chave que vem dele mesmo (da vida *dele*, tal como é nele mesmo). Mas o que se pode encontrar é ainda uma expressão da vida própria, um predicado da própria identidade, para dizer como Leibniz.

according to the age, country, and temperament of the writer»<sup>553</sup>.

Assim, embora V. Woolf use, para referir aquilo que está em causa, o mesmo termo que os «escritores materialistas», aquilo para que aponta é de natureza muito diferente. Na concepção proposta por V. Woolf, o termo «character» não consigna a idiossincrasia de uma personalidade mais ou menos interessante (quer se entenda essa idiossincrasia no sentido mais estrito de traços próprios/idiográficos relativos a um indivíduo, na sua determinação irrepetível, quer se entenda a idiossincrasia em causa no sentido mais lato de traços psicológicos, que se repetem numa classe). Tal como V. Woolf o entende, «character» quer dizer qualquer coisa como um fragmento de *life itself*, um *gesto* ou expressão da própria vida, um *atributo* ou *modo* da *substância* única e total (da substância única que corresponde àquilo a que chamámos o «espinosismo emocional»). Pode-se sem dúvida falar de «characters» (ou de *personagens*, *personalidades*) no sentido em que constituem *modos* ou *atributos* (gestos, expressões, sinais, etc.) dessa «grande personagem» que é *life itself*: a *totalidade de significado* a que tudo pertence. O que significa que, em última análise, o «character» é um só – único e total.

Também por isso aquilo que está em causa quando V. Woolf fala de «character» não são só seres humanos, como muitas vezes os entendemos: como focos de realidade com uma amplitude *bem circunscrita* (e, na verdade, *bastante circunscrita*) – uma espécie de «pontos» na paisagem. Pois, por um lado, um ser humano não é um ponto na paisagem, mas sim uma *pars totalis*: qualquer coisa como uma «paisagem total». E, por outro lado, também os elementos dessa paisagem (mais: os elementos das diferentes paisagens que uma *pars totalis*, como nós vimos, também inclui – as paisagens correspondentes quer à multiplicidade monadológica quer àquilo para que remete a própria apresentação que temos da realidade extra-monádica, «independente») também são como que «cidadãos» do «reino do significado», *atributos* ou *modos* da *substância*

---

553 Há ainda um aspecto importante a ter em consideração nesta relação que o escritor (mas também cada um de nós) tem com a vida – a vida que se expressa através da relação com a *personagem desconhecida* que se sente no mesmo compartimento de comboio. Esse aspecto tem que ver com o facto de existir, por assim dizer, um encontro «olhos nos olhos» da vida consigo mesma. A vida é, segundo V. Woolf, aquilo que vemos no olhar das pessoas: «Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of – what? That life's like that, it seems» (*SF, An Unwritten Novel*, 106). No entanto, o encontro com o olhar alheio (o olhar «olhos nos olhos») parece ser temido, precisamente porque põe em evidência o abismo que nos separa de tudo o mais (e, consequentemente, de nós mesmos): «Stop a man; ask him the way; he'll tell it you; but one's afraid to ask him the way. What does one fear? – the human eye. At once the pavement narrows, the chasm deepens» (*JR*, 109).

*única e total* do «monismo emocional» que constitui *a* identidade (a grande «personalidade») e, nesse sentido, também têm relevância em matéria de «character».

## §15 A narrativa da Vida

O problema da *representação da vida*, tal como vimos até aqui, é um problema que está relacionado com a tentativa de «reconstrução» disso mesmo que somos – da vida que é a nossa – a partir dos «fragmentos» onde de cada vez a própria vida se expressa e, ao mesmo tempo «grita» a sua «fuga». Como temos vindo a mostrar, essa «reconstrução», equivale a qualquer coisa como uma montagem do «puzzle do rosto da própria vida» – uma montagem que procura «reconstituir» a «unidade perdida» da vida, não no sentido de uma «unidade que já foi» (de uma «unidade que se perdeu»), mas no de uma «unidade que é» e da qual (no meio da qual) nos encontramos perdidos.

Aquilo que acabámos de focar foi que a «reconstrução» desse puzzle, que marca sempre já a nossa forma de relação com a vida (no modo como de cada vez «ligamos as peças» que a compõem e, com isso, a *representamos*), tem características que são semelhantes àquelas que encontramos no trabalho do escritor. Essas semelhanças dizem respeito ao facto de a vida se constituir, para nós, como uma *narrativa*. Quer dizer, a *representação da vida* é correlativa de uma necessidade de a *dizer*, de a *contar* e, assim, fixar o seu rosto. Ou seja, a *representação da vida* corresponde à elaboração de uma peculiar forma de *Biografia*. Mais: o que é característico dessa forma de narrativa é o facto de ela ser constituída por *ficção* (a *ficção do nosso olhar*), onde, de cada vez, é a própria vida que surge como a *personagem* central que o nosso «olhar» perscruta (através da relação com tudo aquilo que *a diz*).

Mas tudo isto é ainda insuficiente para sabermos se é possível ou não a *Biografia*. Pois uma coisa é compreendermos como se encontra constituída a nossa forma de relação com as «frases» da vida, outra coisa é termos o «texto completo» da vida. É neste sentido que, por um lado, importa considerar aquilo que está em causa quando se fala da «unidade da obra literária» (o «texto completo») e, por outro lado, é importante também saber se ela é capaz de reflectir, justamente, a «unidade da vida». Por outras palavras, trata-se de saber se a *unidade ficcional da narrativa literária* pode, ela mesma, «reconstruir» a *unidade real da vida*.

Aquilo que nos interessa agora analisar mais em pormenor é todo um complexo conjunto de problemas que resultam da relação entre a arte e a vida – não apenas para perceber até que ponto a arte pode ou não constituir-se como uma «reflexão» da vida, mas também para perceber até que ponto a própria vida se pode constituir ou não como uma «reflexão» da arte. A análise deste último ponto é fundamental, pois envolve uma espécie de inversão do problema cuja consideração é determinante para compreendermos o que está de facto em causa quando falamos da vida como uma personagem – «a grande personagem». Pois podemos perguntar o seguinte: não será a vida, ela própria, sempre já vivida na forma de *ficção*? Quer dizer, não será a relação que nós temos com a nossa própria vida uma relação constituída no modo da *ficção*? E, nesse sentido, não será a nossa identidade, isso a que chamamos *real*, uma *criação ficcional*? Não serei eu uma *personagem* para mim mesmo – uma personagem que está sempre em cena em tudo aquilo que faz, em tudo aquilo que diz, em tudo aquilo que pensa, em tudo aquilo que sente, etc? A ser assim, haverá porventura um «último acto» onde, por assim dizer, caia o pano do palco da vida e se veja a vida «olhos nos olhos»?

### 15.1 A unidade da obra

Para podermos dar resposta a todo este complexo de problemas, importa começar por analisar de que forma a *unidade da obra* pode (ou não) reflectir a *unidade da vida*.

A este respeito, podemos dizer que a própria estrutura de composição da narrativa woolfiana põe na pista daquilo que está em causa quando se fala em «unidade da obra». Para compreendermos isto (e, conseqüentemente, o modo como a «unidade da obra» pode reflectir a «unidade da vida»), há que ter em consideração, primeiramente, o próprio contexto histórico/social em que se desenvolve a narrativa woolfiana. Embora não nos interesse aqui analisar em pormenor (e em toda a sua complexidade) a relação que existe entre a forma da narrativa woolfiana e o *Zeitgeist*, é necessário, pelo menos, ter em consideração um aspecto que parece essencial a essa relação – e que pode lançar luz sobre o problema aqui em causa. Esse aspecto tem que ver com a própria «fragmentação» que é característica da composição da narrativa woolfiana e também com o modo como, por um lado, ela reflecte certos aspectos do contexto histórico/social

em que ocorre e, por outro lado, está também marcada pela procura de «unidade» dessa mesma «fragmentação».

*Grosso modo*, a literatura moderna, na qual se enquadra a narrativa woolfiana, desenvolveu-se durante o período em que tiveram lugar as duas guerras mundiais<sup>554</sup>. Durante este período assiste-se, se assim se pode dizer, a uma «crise» que tem lugar na consideração da identidade humana; «crise» essa que resulta da «fracturação», «fragmentação», «desintegração», etc., do mundo, da sociedade, da pessoa e do próprio pensamento. Neste contexto, a literatura moderna procura reflectir essa «crise», i.e., a «fragmentação», «dilaceração», «incongruência», etc., que têm lugar quer no mundo quer na mente humana. Assim, a própria literatura moderna, tal como refere V. Woolf, lida com a dificuldade que a forma da prosa tem em adaptar-se a descrever este, se assim se pode dizer, «desmembramento» – quer do mundo social, quer do mundo do próprio pensamento. Ou seja, tal como Woolf refere no ensaio *Poetry, Fiction and the Future*, a «forma» que os escritores usam para «captar» o significado, deixa escapar esse mesmo significado:

Nobody indeed can read much modern literature without being aware that some dissatisfaction, some difficulty, is lying in our way. On all sides writers are attempting what they cannot achieve, are forcing the form they use to contain a meaning which is strange to it. (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 429)

Ora, aquilo que neste passo V. Woolf dá a entender é que a narrativa moderna deve desenvolver novas «técnicas» que se adequem a *representar* esta mesma experiência de «fracturação» do «mundo» e da «mente moderna». O que importa agora considerar é, por um lado, quais são, ao certo, as características da «mente moderna» e, por outro lado, de que modo pode a literatura *representar* essas mesmas características.

Um dos aspectos que V. Woolf reconhece como sendo uma característica da «mente moderna»<sup>555</sup> é a «hibridez» do próprio pensamento. Quer dizer, na «mente

---

554 A delimitação de semelhantes intervalos temporais tem sempre bastante de grosseiro e a marcação destas balizas tem apenas um valor indicativo.

555 Note-se que, ao falarmos de características da «mente moderna», não se está a dizer que essas características digam respeito a algo que apenas surgiu num determinado período de tempo. Não. O que se está a dizer é que este período (devido aos acontecimentos histórico/sociais, etc.) expôs, de forma mais evidente, estas características que, precisamente, resultam de todo um contexto que influencia de modo determinante a forma de «olhar o próprio mundo». Pode até muito bem acontecer que aquilo que irrompe numa determinada altura e de que antes não havia nítida manifestação seja algo que já antes dominava «na profundidade». A complexidade da mónada (a complexidade superfície/profundidade – ou melhor:



moderna» nada é simplesmente aquilo que é; uma coisa é aquilo que é e, ao mesmo tempo, é também o seu contrário. Isto não significa que na «mente moderna» a identidade das coisas (aquilo que as coisas são: o modo como nós as vemos) se misture de tal modo que estas se tornem indiferenciadas umas das outras – no sentido do ὅμοῦ πάντα χρήματα de que falámos. Não. O que se está a dizer é que na relação que o pensamento tem com uma mesma «coisa», a «determinação» que lhe atribui é como que acompanhada pela sua determinação contrária – e, por isso mesmo, a identidade da «coisa» torna-se «híbrida». Isto, diz-nos V. Woolf, diferencia o modernismo das épocas anteriores. Referindo-se a Keats (para marcar o contraste com o pensamento moderno), Woolf diz-nos que um sentimento de alegria podia passar a um sentimento de tristeza sem, contudo, perder a sua integridade<sup>556</sup>, ao passo que na «mente moderna» duas emoções diferentes pulsam, ao mesmo tempo em uníssono:

Feelings which used to come simple and separate do so no longer. Beauty is part ugliness; amusement part disgust; pleasure part pain. Emotions which used to enter the mind whole are now broken up on the threshold.

For example: It is a spring night, the moon is up, the nightingale singing, the willows bending over the river. Yes; but at the same time a diseased old woman is picking over her greasy rags on a hideous iron bench. She and the spring enter his mind together; they blend but do not mix. The two emotions, so incongruously coupled, bite and kick at each other in unison. (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 433)

O que este passo põe em evidência é que a «mente moderna» reconhece a contraditoriedade como algo que «afecta» a própria relação que se tem com a identidade de tudo; trata-se de uma contrariedade que resulta, se assim se pode dizer, de um deixar-de-acreditar, de um «desacreditar» na «integridade» da identidade das coisas: «There trips along by the side of our modern beauty some mocking spirit which sneers at beauty for being beautiful; which turns the looking glass and shows us that the other

---

superfície/profundidades) permite justamente este tipo de «desencontros» entre aquilo que se manifesta distintamente na esfera da percepção, e aquilo que está efectivamente a ter lugar. Nesse sentido, a referência aos problemas da «literatura moderna» não significa que o quadro de problemas que está em causa na obra de V. Woolf seja exclusivamente relativo a (e só tenha significado dentro de) uma «janela» histórica ou temporal correspondente à primeira metade do séc. XX ou algo assim.

556 Cf. *Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 433 «But the emotion which Keats felt when he heard the song of a nightingale is one and entire, though it passes from joy in beauty to sorrow at the unhappiness of human fate. He makes no contrast. In his poem sorrow is the shadow which accompanies beauty».

side of her cheek is pitted and deformed» (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 433). Este «desacreditar» na «integridade» das coisas revela, de forma muito nítida, que as determinações que nós atribuímos às coisas são, na verdade, «determinações» que pertencem à forma do nosso próprio olhar. Pois é nele que as coisas se «fragmentam» e tornam «incongruentes», é nele que se encontra a contrariedade. Assim, a literatura moderna terá de adoptar uma «forma» que se adeque a dizer esta complexidade que habita o pensamento: «It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind» (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 436).

Ora, é precisamente nesta atmosfera de «complexidade», «contrariedade», «incongruência», «fragmentariedade», etc., que compõe a «mente moderna» – dos movimentos opostos, paradoxais e simultâneos que nela ocorrem (e que leva a que esta se constitua como um verdadeiro «campo de batalha») – que o escritor modernista, tal como refere Woolf, deve criar uma qualquer forma de «unidade»:

The mind is full of monstrous, hybrid, unmanageable emotions. That the age of the earth is 3,000,000,000 years; that human life lasts but a second; that the capacity of the human mind is nevertheless boundless; that life is infinitely beautiful yet repulsive; that one's fellow creatures are adorable but disgusting; that science and religion have between them destroyed belief; that all bonds of union seem broken, yet some control must exist – it is in this atmosphere of doubt and conflict that writers have now to create. (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 429-430)

Por outras palavras, segundo Woolf, apesar de a «mente moderna» se caracterizar por constituir este «campo de batalha», a narrativa literária terá de procurar no meio da própria «confusão da batalha», uma unidade de significado que lhe seja subjacente, i.e., uma «linha» que, de algum modo, «ligue» e dê sentido a essa mesma «fragmentação» (interior e exterior) de elementos incongruentes:

Where is ~~there any~~ order? ~~In all this?~~ Where is ~~there any~~ explanation? How can I resolve these ~~incongruous, the~~ idiotic, incongruous, contradictory ~~statements into one line of~~ appearances – gulls, fat women, city churches, & the steam of beef & greens – into one smooth line, ~~of one profound, as of clear~~ meaning? I cannot do it. But I cannot ~~rest from the~~ give up the attempt. (*HD Waves*, I, 291)

Neste sentido, podemos dizer que, por um lado, tudo na narrativa deve reflectir

essa mesma confusão que «habita» a «mente moderna» (e também o «mundo moderno»); mas, por outro lado, toda essa confusão deve encontrar-se ordenada em função de uma «linha de significado» que dê «unidade da obra». A este respeito, V. Woolf diz que, ao procurarmos «captar» Mrs Brown (a personagem que de cada vez é emblemática da vida), teremos de nos contentar com o fragmentário, o espasmódico, o obscuro, etc., e, por isso, com algo que não é «completo»: «Do not expect just at present a complete and satisfactory presentment of her. Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure» (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 436). Todavia, V. Woolf diz também que a «verdade» acerca disso que procuramos é algo que não se alcança de forma clara e inequívoca, mas antes por meio desta condição «caótica» que resulta da própria «fragmentação», «contrariedade», «incongruência», etc., que tem lugar na mente humana. Por outras palavras, a própria aceitação e exposição da «incompletude», «indecidibilidade», «falha», etc., que resultam da «fragmentação», «contrariedade», «incongruência», etc., que têm lugar na «mente moderna» é já, em certo sentido, uma expressão que nos põe a seguir as pegadas que nos conduzem à «unidade».

For these reasons, then, we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition. (*Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, 435)

Deste modo, percebemos que aquilo que «liga» as diferentes peças da narrativa (e que dá unidade à narrativa) não podem ser, se assim se pode dizer, as «extremidades» das peças (as «extremidades» das frases na ordem da narrativa, as «extremidades» dos acontecimentos que se encadeiam de forma lógica, uns a seguir aos outros, as «extremidades» dos pensamentos ou sentimentos que conduzem a um «argumento», etc.), mas antes algo de outra natureza. Mas então o que é isso que dá unidade ao fragmentário, ao híbrido no sentido referido, ao «dilacerado»?

V. Woolf diz-nos que aquilo que dá unidade à obra é qualquer coisa como um «design»; «design» esse a que o escritor deve obedecer – quer de forma consciente, quer de forma inconsciente: «each of these books was written by a pen which, consciously or unconsciously, tried to trace out a design, avoiding this, accepting that, adventuring the

other» (*Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 390)<sup>557</sup>. Em *The Method of Henry James* encontramos a pista para aquilo que V. Woolf entende por «design»: «not a plot, or a collection of characters, or a view of life, but something more abstract, more difficult to grasp, the weaving together of many themes into one theme, the making out of a design» (*Essays*, vol.2, *The Method of Henry James*, 348). Ou seja, esta passagem põe em evidência que aquilo que está em causa no «design» estrutural de uma obra é, precisamente, a relação que todos os «fragmentos» desse obra têm com um mesmo «tema»; «tema» esse que tem uma natureza «abstracta». A pergunta que se levanta é então: de que modo estabelecem esses «fragmentos» a relação com esse mesmo «tema»?

Neste mesmo ensaio, V. Woolf cita J. W. Beach para ilustrar, justamente, a forma como, na novela, se encontra estruturalmente traçado o «design»:

The neat figure of a circle consisting of a number of small rounds disposed at equal distances about a central object. The central object was my situation, my subject in itself, to which the thing would owe its title, and the small rounds represented so many distinct lamps, as I liked to call them, the function of each would be to light with all due intensity one of its aspects. (*Essays*, vol.2, *The Method of Henry James*, 348)

O que está em causa quando V. Woolf fala de um «design» na obra literária é, portanto, a existência de uma *estrutura de fundo* na qual um determinado «tema» (cuja natureza é «abstracta») constitui como que o «centro» a partir do qual, de forma centrífuga, diferentes pontos o «expressam» ou «iluminam». Mas, por outro lado, diz também V. Woolf, o «design» tem que ver com o «círculo à volta do todo» que, por assim dizer, tudo «empurra», de forma centrípeta, para esse mesmo «centro» (ou «tema central»):

There is always the vision as a whole controlling, compressing the triumphs of language, the daring flights of the mind (...) One must gather all beauty, ~~explore every~~ subtlety, [the various changes] ~~ring~~ each change of sound, and yet must subdue ~~all this~~ [it], as the poet subdued it, [the] to some larger design, to art itself; for that perhaps is the circle round the whole. (*Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 490)

A noção de «design», utilizada por V. Woolf para descrever esta *estrutura de*

---

557 O traçar deste «design» depende, na verdade, daquilo que anteriormente se definiu como a «perspectiva» do escritor, ou melhor, das «leis de perspectiva do escritor»: «directly we write we find that we are putting ourselves under the dominion of a law» (*Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 490).

*fundo da obra*, que dá unidade à multiplicidade de fragmentos que a compõem, resulta, em parte, das discussões com Roger Fry. As concepções estéticas de R. Fry desempenharam um papel não apenas importante, mas determinante nas concepções literárias de V. Woolf<sup>558</sup>. O primeiro aspecto tem que ver com o facto de a noção de «design» vir substituir a noção de «plot» ou «enredo»<sup>559</sup>.

Numa passagem do seu diário, Woolf diz o seguinte:

Roger asked me if I founded my writing upon texture or upon structure; I connected structure with plot, & therefore said “texture”. Then we discussed the meanig of structure & texture in painting & in writing. Then we discussed Shakespeare, & Roger said Giotto excited him just as much. (*Diary*, vol.1, 80)

A diferença entre «plot» e «design» ou «textura» está em que a primeira diz respeito a uma «estrutura de ligação superficial» dos elementos que compõem a novela (uma estrutura analítica), ao passo que a segunda corresponde, tal como vimos, a uma «estrutura de ligação de fundo». Em última análise, a estrutura ou o enredo («plot») tem que ver com o mundo dos *factos*, a respectiva articulação, etc. «Design» e «textura», pelo contrário, exprimem aquilo que podemos designar como a forma do *significado*. Ou seja, V. Woolf critica a ideia de «plot» na narrativa (ou, pelo menos, critica o facto de esta poder ser a estrutura fundamental da novela), uma vez que esta apenas expõe a relação superficial que «liga» os acontecimentos uns aos outros e, neste sentido, deixa escapar toda a unidade subjacente à complexidade «fragmentada», «desconexa», «contraditória», etc., que «habita» a «mente moderna» – a unidade ou «textura» do significado.

Mas isto ainda não nos permite ver claramente o paralelismo que existe entre a literatura e a pintura quando se fala de «design». Para tal, importa ter em consideração aquilo que V. Woolf diz em *Character in Fiction*:

On or about December 1910 human character changed.

---

558 R. Fry é o autor de *Vision and Design* – obra onde é estudada, entre outras coisas, a «unidade da pintura». Em certo sentido, podemos dizer que, para V. Woolf, os valores da pintura – aplicados na forma de *representação* do seu objecto – são semelhantes àqueles que estão em causa na narrativa literária. A este respeito, cf., e.g., Jane Novak, *The Razor Edge of Balance: A Study of Virginia Woolf*, Miami Press, 1975, p.21 «Fry's discussion of the competition between psychological-dramatic-narrative values and plastic-spatial-formal values in pictorial art is much like Virginia Woolf's examination of the conflict between the imitation of life and the formal structure in the novel».

559 A noção central da tradição, já desenhada na *Poetica* de Aristóteles.

I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910. (*Essays*, vol.3, *Character in Fiction*, 421-422)

Esta data, apontada por V. Woolf como a altura em que o «carácter» humano mudou, coincide com a exposição de pintura pós-impressionista, organizada por Roger Fry, em Londres<sup>560</sup>. Mas, para se perceber o que está em causa nesta afirmação de Woolf, e quais as consequências que a pintura pós-impressionista teve na própria literatura (e no modo como esta *representa a vida*), importa considerar, ainda que sob a forma de mero bosquejo, em que é que consiste esta *visão* «pós-impressionista» da realidade. A pintura «pós-impressionista» surge, como R. Fry refere em *Vision and Design*, como uma forma de prolongamento do «movimento impressionista» – movimento esse que consistia numa forma de interrogação da própria *visão*<sup>561</sup>. Ou seja, o movimento impressionista da pintura revela a forma de um «olhar» que, justamente, se afasta da visão habitual que nós temos das coisas (que consiste no mero reconhecimento de estados-de-coisas)<sup>562</sup>. Isso levou a que fossem desenvolvidas novas formas que melhor se adequassem a *representar* a própria «visão». Todavia, e este é o ponto decisivo (ou pelo menos o ponto mais decisivo para o que aqui nos encontramos a tratar), o movimento pós-impressionista destaca-se do movimento impressionista por este último ser visto como constituindo ainda uma forma de aproximação «superficial» ao seu objecto de representação – ou seja, por ainda não ter preocupações sérias com a «abstracção» que deve comandar a própria *representação*. Por outras palavras, na óptica do

560 Exposição essa a que V. Woolf assistiu.

561 Roger Fry, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London, 1957, p.10 «The relation of the modern movement in art to life. To understand it we must go back to the impressionist movement, which dates from about 1870. The artists who called themselves impressionists combined two distinct ideas. On the one hand they upheld, more categorically than ever before, the complete detachment of the artistic vision from the values imposed on a vision of everyday life. [...] On the other hand a group of them used this freedom for the quasi-scientific description of new effects of atmospheric colour and atmospheric perspective, thereby endowing painting with a quite new series of colour harmonies, or at least of harmonies which had not been cultivated by European painters for many hundreds of years. They did more than this – the effects thus explored were completely unfamiliar to the ordinary man, whose vision is limited to the mere recognition of objects with a view to the uses of everyday life. He was forced, in looking at their pictures, to accept from all his previous expectations, and thereby he also acquired in time a new tolerance in his judgments on works of art, a tolerance which was destined to bear a still further strain in succeeding developments».

562 Ou que, de todo o modo, percebe a visão habitual (e as formas de pintura que, em seu entender, lhes correspondem) como equivalendo a meros reconhecimentos de estados-de-coisas ou a modalidades de expressão pictórica que não dão suficiente conta do que há de irreduzível a meros reconhecimentos de estados-de-coisas.

impressionismo, ao contrário da pintura pós-impressionista, não há sérias preocupações com a ideia que subjaz e dá unidade àquilo mesmo que é representado – ou seja, com a «ideia abstracta» e de fundo que constitui o «tema central» da própria pintura. Mas o que é que se quer dizer aqui quando se fala em «ideia abstracta»?

Ann Banfield procura pôr em evidência que aquilo que está em causa quando V. Woolf aponta Dezembro de 1910 como sendo a data em que o «carácter» humano mudou é, por assim dizer, o encontro entre a filosofia e a arte: «[December 1910] it represents the encounter between philosophy and art»<sup>563</sup>. É precisamente a partir deste encontro entre a filosofia e a arte que podemos explorar melhor em que é que consiste a natureza deste «design» na narrativa woolfiana. E o que desde logo se torna evidente é que ele deve conciliar, por um lado, a estrutura do trabalho *racional* (filosófico) com a estrutura da *sensibilidade* (artística).

Ann Banfield refere que um dos problemas muito discutidos da época era, justamente, o da relação entre aquilo que aparece e a própria realidade (aliás, como também V. Woolf põe em evidência a partir daquilo que se considerou em *To the Lighthouse* a respeito do problema da existência independente e do estatuto da realidade) e, neste sentido, diz: «Uncovering reality in art itself required a philosophical vision»<sup>564</sup>. Ora, o que isto significa é que, para R. Fry, arte e filosofia se influenciam mutuamente, de tal forma que, como refere A. Banfield: «Without sense-perception, there is no way out for the logician-philosopher; without logic, there is no knowledge beyond sensation»<sup>565</sup>. Tendo em conta o problema da relação aparência/realidade, R. Fry procura mostrar que a pintura (sobretudo a pintura pós-impressionista – que é, de certo modo, responsável pelo re-estabelecimento de novos critérios estéticos no seio da própria representação da realidade) não deve consistir numa imitação de formas sensíveis – não deve imitar a vida –, deve antes consistir na criação de formas que expressem um equivalente para a vida<sup>566</sup>.

---

563 Ann Banfield, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p.14.

564 Op.cit., p.15.

565 Op.cit., p.24.

566 A este respeito, pode ser interessante comparar, por exemplo, os quadros do período pós-impressionista de Van Gogh, onde são retratados «sapatos», com a última cena de *Jacob's Room* onde a mãe de Jacob segura nos sapatos que outrora pertenceram a Jacob. Ou seja, em ambos os casos está em causa a relação com a vida (ou a ausência dela – que, tal como vimos, não deixa de consistir numa peculiar forma de significado da presença dela), com a «forma da vida» para lá da «forma» ou «formas» concreta(s) a partir das quais de cada vez ela se expressa.

Now, these artists do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. By that I mean that they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact, they aim not at illusion but at reality.<sup>567</sup>

Desta forma, a arte (tanto no caso da pintura, como no caso da literatura – que são as formas de arte que aqui estamos a tratar) deve procurar representar, por meio disso que é visível, algo que não tem uma natureza visível mas abstracta – a realidade que permanece para lá das aparências. Isto é algo que se percebe facilmente a partir da *visão* de Lily Briscoe em *To the Lighthouse*, onde está em causa a «passagem» da concepção da «forma abstracta» para a sua realização em «forma concreta» na pintura:

Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: "But this is what I see; this is what I see," and so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her. (*TL*, 23-24)<sup>568</sup>

De certo modo, esta «forma abstracta» diz respeito a uma «forma universal». Quer dizer, ela resulta de um trabalho «cerebral» – e é neste sentido que podemos falar de um encontro da filosofia com a arte – por parte do artista (neste caso, do pintor ou do escritor) que procura naquilo que existe de singular, de Particular, a *expressão* de um Universal<sup>569</sup>. E é na *representação* deste Universal (nesta «impessoalização da forma», nesta «abstracção da forma») que, segundo V. Woolf, se encontra a *realidade*. Mais: V.

---

567 Roger Fry, op.cit., p.239.

568 A respeito do que está em causa nesta «forma por debaixo da cor» (e o paralelismo que pode existir a este respeito entre a pintura e a literatura), cf. Lalatendu Sahu, op.cit., p.74 «John Hawley Roberts rightly considers that in Mrs. Dalloway "the vivid sense of life and the vibration of movement that Fry found in Cezanne" is created. Her method and medium can be clearly understood "in the words that Fry applied to Cezanne in commenting on the painter's desire to 'realize'". Roger Fry writes in characteristics of French art: "realizing for him did not mean verisimilitude [...] but the discovery in appearances of some underlying structural unity which answered a profound demand of the spirit."»

569 Precisamente aquilo que está em causa na noção de símbolo, tal como vimos em Schelling.



Woolf diz-nos que é por ele (por este valor universal) que «medimos» o valor daquilo mesmo com que lidamos, quer na vida, quer na arte:

From the great writers we get sometimes no ~~shock~~ of emotion at all. (Emotion) It comes only after hard ~~preliminary~~ (unemotional) exercise of the brain. Nor when we get it does it refer to ourselves. 'It (i.e.) the emotion, seems to apply to everything' says the commentator quoted above. (~~For that reason it is~~ That is one ~~reason for our difficulty~~ cause of effort.) It is a greater effort to feel for all lovers and for all partings than to feel for your own or a friends. It is a greater effort to visualize country in general, and wind in general, than some particular orchard under the blow of the south west ~~wind~~. (breeze) Yet it is these general emotions and these nameless winds that prevail in Homer Virgil Dante and Shakespeare. The great writers require that we shall cease to be so-and-so, ~~in such and such a room~~; and (but &) shall retain only the truth of our emotions, which we have in common with others – the stubborn truth which persists through all the ~~interruptions~~, ~~frivolities~~ and insincerities of daily life and provides us with something of universal validity by which to test the love of Othello; the rage of Lear; the scorn of Hamlet; the humanity of Falstaff. (*Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 488 e 489)

## 15.2 A forma poética

O que importa agora perceber é como é que a narrativa literária pode alcançar este «algo de validade universal». Ora, aquilo que V. Woolf nos diz é que a *prosa*, só por si, parece insuficiente para cumprir esta função. Ou seja, parecem faltar atributos à *prosa* para que esta consiga dizer o Universal. De sorte que, em *The Narrow Bridge of Art*<sup>570</sup>(GR, 19), V. Woolf diz que a novela do futuro terá de adoptar características da *poesia*: «The novel which will be written in time to come will take some of the attributes of poetry». Ou seja, a *prosa* terá, de certo modo, de incorporar aspectos que pertencem à *poesia*<sup>571</sup>. Mas que quererá isto dizer?

Embora, como refere V. Woolf, a *prosa* tenha esta capacidade de «ir a qualquer lado», parece, ainda assim, existir uma certa dificuldade de adequação em *dizer isso aonde vai*; dificuldade essa que parece ser superada pela *poesia*:

---

570 Ensaio onde é discutido o futuro da novela.

571 Virginia Woolf expõe por diversas vezes, no seu diário, esta preocupação em explorar uma nova forma para novela. Cf. *Diary*, vol.3, 128 «Why not invent a new kind of play (...) Away from facts: free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel & a play». Referindo-se a *The Waves* diz p.131 «mystical poetical work which I want to come next»; cf. também. p.139 «Now the moths will I think fill out the skeleton which I dashed in here: the play-poem idea: the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of ship, the night&c, all flowing together: intersected by the arrival of the bright moths».

For prose is so humble that it can go anywhere; no place is too low, too sordid, or too mean for it to enter. It is infinitely patient, too, humbly acquisitive. It can lick up with its long glutinous tongue the most minute fragments of fact and mass them into the most subtle labyrinths, and listen silently at doors behind which only a murmur, only a whisper, is to be heard. [...] But can prose, we may ask, adequate though it is to deal with the common and the complex – can prose say the simple things which are so tremendous? Give the sudden emotions which are so surprising? [...] Can it leap at one spring at the heart of its subject as the poet does? I think not. (GR, *The Narrow Bridge of Art*, 20)

O que importa agora analisar é, por um lado, quais são as diferenças entre a *prosa* e a *poesia* e, por outro lado, de que forma a *poesia* pode levar a *prosa* a dizer «the simple things which are so tremendous». Em *Impassioned Prose*, um ensaio crítico às obras de Thomas de Quincey, V. Woolf põe em evidência as diferenças entre prosa e poesia, acabando por aceitar que uma se dirige mais à inteligência e outra aos sentimentos ou à imaginação: «Poetry has one mission and prose another. Prose, Mr Binyon wrote the other day, ‘is a medium primarily addressed to the intelligence, poetry to feeling and imagination’» (*Essays*, vol.4, ‘*Impassioned Prose*’, 361)<sup>572</sup>. V. Woolf diz-nos também que a poesia parece manter-se afastada dos «propósitos comuns da vida», de tal forma que, ao procurar «juntá-la» à prosa, surgem dúvidas relativamente à sua capacidade para tratar dos mesmos assuntos que a prosa trata:

She [poetry] has never been used for the common purpose of life. Prose has taken all the dirty work on to her own shoulders; has answered letters, paid bills, written articles, made speeches, served the needs of businessmen, shopkeepers, lawyers, soldiers, peasants. [...] Thus we are brought to reflect whether poetry is capable of the task which we are now setting her. (GR, *The Narrow Bridge of Art*, 17)

Ora, isto conduz-nos à necessidade de saber em que sentido pode a *poesia* funcionar como um complemento da *prosa* – na tarefa que esta tem de dizer «a frase da vida».

---

572 Acerca desta distinção, cf. também, *Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 396 «Thus reading poetry often seems a state of rhapsody in which rhyme and metre and sound stir the mind as wine and dance stir the body, and we read on, understanding with the senses, not with the intellect, in a state of intoxication». Todavia, esta distinção não implica, como V. Woolf procura mostrar, que não seja possível uma fusão das duas, cf. *ibi.*, 362 «But happily there are in every age some writers who puzzle the critics, who refuse to go in with the herd». Ou seja, De Quincey não se reconhece nem como poeta, nem como novelista, *ibi.*, 363 «He was not a poet. He lacked the fire and the concentration. Nor, again, was he a novelist. With immense powers of language at his command, he was incapable of a sustained and passionate interest in the affairs of other people. [...] He invented, as he claimed, ‘modes of impassioned prose’».

Em *How Should One Read a Book?*, V. Woolf diz-nos que a poesia corresponde a uma necessidade de *generalizar*. Mas que quer isto dizer? Para compreendermos a que corresponde esta forma de *generalização*, tome-se em conta o seguinte passo:

The sight of a crocus in a garden will suddenly bring to mind all the spring days that have ever been. One then desires the general, not the particular; the whole, not the detail; to turn uppermost the dark side of the mind; to be in contact with silence, solitude, and all men and women and not this particular Richard, or particular Anne. Metaphors are then more expressive than plain statements. (*Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 395)

Este passo põe em evidência uma série de aspectos que estão presentes na poesia e que importa agora considerar com um pouco mais de atenção. O primeiro tem que ver, justamente, com a tentativa de captação do geral e não do particular. Isto não significa que a poesia não se relacione com o particular. Significa, sim, que pela sua relação ao particular procura descrever o geral. Ou seja, o que está em causa na poesia não é a simples manifestação da relação que o poeta tem com as coisas particulares, mas antes o modo como essa relação com as coisas particulares é já uma relação com o geral: «The poet is always able to transcend the particularity of Hamlet's relation to Ophelia and to give us his questioning not of his own personal lot alone but of the state and being of all human life» (*GR, The Narrow Bridge of Art*, 19). Por outras palavras, o poeta pensa na vida em geral, ainda que isso tenha sempre como ponto de partida a intensidade como que pensa na sua própria vida em particular: «a poet ~~would~~ think(s) of life in general, or ~~perhaps~~ so intensely of his own in particular as to include the general life» (*Essays*, vol.3, *Byron & Mr Briggs*, 481). De sorte que a relação entre prosa e poesia permitirá ao escritor manter, ao mesmo tempo, por um lado, aquilo que é particular (aquilo que, por exemplo, uma personagem tem de pessoal e idiossincrático) e, por outro lado, aquilo que, nesse mesmo particular, é comum: «the true novelist's power – to make us believe that his characters are fellow-beings driven by their own passions and idiosyncrasies, while they have – and this is the poet's gift – something symbolical about them which is common to us all»<sup>573</sup>.

---

573 Neste sentido, podemos dizer que a novela deve procurar a *despersonalização*. Quer dizer, o escritor deve abster-se de qualquer forma de descrição que consista na mera expressão da sua personalidade e no modo como esta se relaciona a tudo o mais. Isto leva V. Woolf a criticar, justamente, as obras «ventríloquas», i.e., as obras que revelem na voz da personagem a voz do escritor: «The desire to plead some personal cause or to make a character the mouthpiece of some personal discontent or grievance

Isto conduz-nos a um segundo aspecto – aquele que está em causa quando, no passo citado, se diz que o objecto da poesia não é «this particular Richard, or particular Anne», mas antes «all men and women». A preocupação com a «despersonalização» ou «impessoalização» é uma constante na narrativa woolfiana. Isto é algo que podemos confirmar, por exemplo, numa passagem do *Diário* de V. Woolf, quando a autora manifesta a sua ansiedade relativamente ao nome de uma personagem: «But who is she? I am very anxious that she should have no name. I dont want a Lavinia or a Penelope: I want ‘She’». A substituição do nome próprio pelo pronome pessoal torna-se assim emblemática deste processo de «impessoalização».

Por outro lado, V. Woolf põe também em evidência que não nos podemos esquecer de que grande parte da nossa vida é passada no silêncio e na solidão<sup>574</sup>. Quer dizer, grande parte da vida é passada não apenas nas relações exteriores que se estabelecem entre as coisas particulares, mas no diálogo interno ou «silencioso» que nós estabelecemos com significados gerais. Neste sentido, esse diálogo interno ou «solilóquio» da mente tem também ele características, por assim dizer, poéticas – características essas que o escritor terá de ter em consideração: «It will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people’s relations to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude» (GR, *The Narrow Bridge of Art*, 18-19). Ou seja, o que a partir daqui se percebe é que a *poesia* não é uma actividade exclusiva do poeta (no sentido estrito do termo), mas antes algo que sempre já diz respeito à forma do próprio pensamento, i.e., algo que é intrinsecamente constitutivo da própria forma da vida. Mas que características poéticas do pensamento, ao certo, são essas que nos conduzem a *ideias gerais*?

Antes de mais, importa ter em consideração que qualquer *generalização* consiste num processo de *transformação*. Não no sentido em que uma coisa deixe de ser aquilo que é para passar a ser outra, mas no sentido em que uma coisa se «liga» a outra e, nesse ligar-se, acaba por «apagar» (ou esbater) as suas características próprias para aparecer à luz das características ou determinações disso mesmo a que se «liga» ou da ligação que

---

always has a distressing effect, as if the spot at which the reader’s attention is directed were suddenly twofold instead of single» (GR, *Women in Fiction*, 80).

574 Cf. GR, *The Narrow Bridge of Art*, 19. «A large and important part of life consists in our emotions toward such things as roses and nightingales, the dawn, the sunset, life, death, and fate; we forget that we spend much time sleeping, dreaming, thinking, reading, alone».

tem com isso. Neste sentido, e para percebermos como é que o pensamento pode ser *poético*, aquilo que temos perguntar é: que processo de *transformação* é esse que o pensamento opera na relação que estabelece com tudo aquilo a que se «dirige»?

Embora, como vimos, V. Woolf diga que a poesia se «afasta dos propósitos comuns da vida», isso não significa, de maneira nenhuma, que ela se afaste do, por assim dizer, «material comum da vida»: «There is no gulf between the stuff of daily life and the stuff of poetry, save that one is the raw material of the other; and the change is effected constantly, even before our eyes» (*Essays*, vol.1, *Wordsworth Letters*, 186).

O que V. Woolf está a procurar mostrar é que aquilo que de cada vez nos aparece se encontra sempre já *transformado* pelo próprio olhar – um olhar que é *poético* no seu modo de pensar as coisas. E tanto quer dizer, o nosso olhar procura encontrar nas coisas, na relação que estabelece com elas, precisamente, as «ligações» a essas «ideias gerais»<sup>575</sup>. Neste sentido, o que importa, como diz V. Woolf, não é aquilo que se apresenta diante de nós, mas o modo como isso que se apresenta diante de nós reverbera em nós e, assim, se «transforma» num significado ou numa «ideia geral» a partir do(a) qual se enquadra a própria experiência. Este é um ponto decisivo que tem de se vincar para evitar mal-entendidos. Quando aqui se fala de universal, de universalização, de ideia geral, etc., o universal em causa não é o universal da *esfera dos factos*, mas o universal na *esfera do significado* – um fenómeno de *totalização* nesta esfera, em virtude do qual um qualquer A não é apenas A (o significado de A) mas todos os As (ou, em virtude da peculiaridade das relações em matéria de significado, *tudo aquilo com que o significado de A tem que ver*).

Then it is not the actual sight or sound itself that matters, but the reverberations that it makes as it travels through our minds. These are often to be found far away, strangely transformed; but it is only by gathering up and putting together these echoes and fragments that we arrive at the true nature of our experience. So thinking, he [novelist] altered slightly the ordinary relationships. He shifted the values of familiar things [...] (*Essays*, vol.4, 'Impassioned Prose', 367)

---

575 Mais: não apenas procura as «ligações» que as coisas estabelecem com as «ideias gerais», mas, como refere V. Woolf, procura também «fixar» e «tornar permanentes» essas mesmas «ideias gerais». Em *Wordsworth Letters*, V. Woolf refere-se ao facto de Wordsworth conseguir «transmutar» a matéria dos dias numa «forma permanente». Cf. *Essays*, vol.1, *Wordsworth Letters*, 187 «Noble as his life was, they [his letters] show it to be made of common stuff, 'transmuted', as he would have said, into a permanent shape by the perfect sincerity of his ambition. His daily life, exposed to us here so largely, and with such indifference to effect, has thus the same quality that moves us in the deepest of his poems».

Percebemos deste modo que a poesia consiste numa peculiar forma de alteração das relações entre as coisas (que têm lugar na experiência comum), alteração essa que dá a ver a *unidade* que subjaz àquilo que, de cada vez, se apresenta como «fragmentário», «incongruente», etc. Ou seja, a poesia, como refere V. Woolf em *A Letter to a Young Poet*, consiste em estabelecer «afinidades misteriosas» entre as coisas e, deste modo, descobrir a *unidade* que existe naquilo que aparentemente apenas tem um carácter fragmentário:

Then let your rhythmical sense wind itself in and out among men and women, omnibuses, sparrows – whatever come along the street – until it has strung them together in one harmonious whole. That perhaps is your task – to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole, not a fragment; to re-think human life into poetry. (*DM, A Letter to a Young Poet*, 141)

Mas tudo isto não nos permite ainda perceber como é que a poesia estabelece essas «estranhas afinidades» entre as coisas. Por outras palavras, nada do que se disse nos permite compreender como é que a poesia (e também, neste caso, o próprio pensamento poético que é de cada vez o nosso – na transformação permanente que o seu olhar para as coisas produz nelas) opera na «ligação» disso que se apresenta «fragmentado», «disperso», incongruente», etc. A este respeito, importa focar aquilo que está em causa quando, no passo anterior, V. Woolf se refere ao «sentido rítmico».

A poesia, para V. Woolf, tem que ver com *ritmo*. Isto significa que as «ligações» que a poesia estabelece entre as coisas aparentemente incongruentes (as «afinidades misteriosas» que descobre entre elas) têm que ver com uma necessidade de dar ou exprimir, se assim se pode dizer, uma «unidade rítmica» àquilo que se encontra «fragmentado». Para V. Woolf, o ritmo é, justamente, o que estabelece o elo entre tudo aquilo que, na experiência, aparece como fragmentado. Todavia, e é este o ponto que importa focar agora, o que está em causa no ritmo é uma peculiar forma de «ligação»; uma «ligação» que tem lugar na forma da própria percepção que sempre já se tem das coisas; uma «ligação» cujo fluxo não é lógico, antes obedece ao «instinto»:

But how are you going to get out, into the world of other people? That is your problem now, if I may hazard a guess – to find the right relationship, now that you know yourself, between the self that you know and the world outside. [...] All is tumultuous and transitional. [...] These accidents are superficial;

they do not go nearly deep enough to destroy the most profound and primitive of instincts, the instinct of rhythm. All you need now is to stand at the window and let your rhythmical sense open and shut, open and shut, boldly and freely, until one thing melts in another, until the taxis are dancing with the daffodils, until a whole has been made from all these separate fragments. (*DM, A Letter to a Young Poet*, 140-141)

Quando anteriormente analisámos o que está em causa na «profundidade da experiência», aquilo que percebemos foi que existe uma qualquer forma de unidade na percepção que assegura a multiplicidade das apresentações que de cada vez temos. Vimos também que essa «unidade» não se dá a ver, antes se constitui como a própria condição de possibilidade daquilo mesmo que aparece, na forma como aparece. Aquilo que V. Woolf põe agora em evidência, no passo citado, é que o «sentido rítmico» é o mais «primitivo» e «*profundo*» dos instintos. Ora, assim, aquilo que se torna manifesto é que o *ritmo* é aquilo mesmo que se encontra na base do próprio acto perceptivo. Ou seja, o ritmo (o ritmo do significado, o ritmo que condensa e desperta o significado, os seus ecos ou reverberações) é aquilo mesmo que constitui a «corrente inconsciente» da percepção. Pois é ele que dá unidade ao aparentemente fragmentado (e só aparentemente fragmentado pois, na verdade, tudo o que aparece, aparece como momento de um acto perceptivo que, tal como vimos, é uno e indivisível). Por outras palavras, V. Woolf parece estar a querer dizer que a nossa percepção do mundo é, de raiz, *poética*, na medida em que o que está sempre já em causa (na nossa percepção e na forma da poesia) é a *continuidade* que existe entre tudo aquilo que se diferencia – é a «harmonia» entre aquilo que aparentemente é incongruente e a própria identidade sempre já sugerida num ritmo:

I am conscious of flux, of disorder; of annihilation and despair. If this is all, this is worthless. Yet I feel, too, the rhythm of the eating-house. It is like a waltz tune, eddying in and out, round and round. The waitresses, balancing trays, swing in and out, round and round, dealing plates of greens, of apricot and custard, dealing them at the right time, to the right customers. The average men, including her rhythm in their rhythm (“I would take a tenner; for it blocks up the hall”) take their greens, take their apricots and custard. Where then is the break in this continuity? What the fissure through which one sees disaster? The circle is unbroken; the harmony complete. Here is the central rhythm; here the common mainspring. I watch it expand, contract; and then expand again. (*W*, 69-70)

Aquilo que se percebe a partir do passo citado é que a «unidade» da nossa forma de percepção, na «continuidade» que estabelece com tudo aquilo que se nos apresenta, não admite «fissuras» na sua «harmonia». Ou melhor, nada há que escape a este mesmo «ritmo» que faz que tudo, absolutamente tudo (mesmo o mais aparentemente incongruente), dance ao ritmo desta «valsa» do olhar: «The circle is unbroken; the harmony complete». Neste sentido, a poesia consiste numa tentativa de *dizer esta harmonia instintiva* que já pertence ao nosso olhar, como refere V. Woolf: «to make a steel ring of clear poetry that shall connect the gulls and the women with bad teeth» (*W*, 96). Mais: a poesia procura dizer a *continuidade rítmica* não apenas daquilo que tem lugar na nossa percepção (em sentido estrito), mas também a *continuidade rítmica* da própria vida, enquanto acontecimento total, enquanto movimento que envolve tudo, absolutamente tudo (e do qual eu me compreendo como sendo apenas um momento):

And the little fierce beat – tick-tack, tick-tack – of the pulse of one’s mind took on a more majestic rhythm. I roamed down Oxford Street. We are the continuers, we are the inheritors, I said, thinking of my sons and daughters; and if the feeling is so grandiose as to be absurd and one conceals it by jumping on to a bus or buying the evening paper, it is still a curious element in the ardour with which one laces up one’s boots, with which one now addresses old friends committed to different careers. (*W*, 199)

Este é um ponto decisivo – ao mesmo tempo para se perceber o papel da *poesia* (a sua relação com a identidade, *life itself*, o significado, etc.) e o carácter *poético* quer da própria vida enquanto acontecimento de significado, quer da *expressão* da vida. O que aqui se desenha é que, na sua própria constituição, a relação com a vida (a esfera do significado, etc.) não é a esfera da «prosa». A relação com a vida é intrinsecamente poética (e aquilo que é próprio da poesia enquanto forma de expressão literária é justamente *aquilo que já é próprio da vida na sua relação consigo mesma*). Isto por um lado. Por outro lado, o que se desenha é também que, correlativamente, o dizer ou o escrever a vida (a *Biografia*) *não pode ter a forma da prosa*, implica ao mesmo tempo, como peça central, o *momento poético*. Assim, a «prosa poética» (granite & rainbow, etc.) não constitui um «género literário», mas antes a forma da própria vida<sup>576</sup>.

---

576 E aqui voltamos a tocar um ponto decisivo a que já foi feita referência na Introdução. A vida não pode ser dita em prosa (não pode ser dita na forma do discurso teórico – e também não na forma da filosofia).



Todavia, não é ainda claro que a poesia (quer dizer aqui, a *expressão* poética) possa, de facto, *dizer o olhar poético que sempre já temos*. Quer dizer, não é ainda claro que o «anel de aço»<sup>577</sup> que a poesia pretende ser, esteja em condições de dizer a totalidade sempre já em causa na forma do nosso olhar para as coisas. E não é claro, desde logo, porque o nosso olhar é, se assim se pode dizer, portador de muito mais do que aquilo que as palavras, só por si, são passíveis de captar. Ou seja, cada momento da experiência (pela peculiar forma de constituição que a caracteriza – sempre já em tensão com «totalidades»; e, em última análise, sempre já em tensão com a «totalidade total»), é confusamente suportado por toda uma «miríade de impressões» que, tal como vimos, se vão inscrevendo na «placa sensível» da experiência e que, de cada vez, «orientam» a forma do próprio olhar. Todavia, aquilo que está em causa na poesia (no sentido forte e estrito do termo) é, precisamente, um olhar para as coisas na forma de um *moment of being*. Ou seja, a poesia procura *dizer a vida na forma simbólica de um moment of being*; forma simbólica essa que consiste, justamente, em ver no particular, num elemento concreto da realidade (ou da relação entre diferentes elementos concretos da realidade), aquilo mesmo que o(s) excede e para o qual ele(s) «atira(m)». É também neste sentido que se pode dizer que a poesia diz a vida por *metáforas* – na medida em que a metáfora é precisamente a forma que encaminha para algo de outro relativamente àquilo de que parte.

---

577 Em *The Waves*, os monólogos têm início com a seguinte expressão de Bernard: «‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light’» (*W*, 4). Esta abertura constitui-se como o prenúncio daquilo mesmo que está em causa na composição de *The Waves* – a possibilidade (ou não) de escrever o «texto da vida», na sua «totalidade», nas suas diferenças. Neste sentido, a noção de «anel» é várias vezes usada por V. Woolf para pôr em evidência a ideia de «completude», i.e., a ideia daquilo que «circunscreve» algo e que «fixa» esse algo como um *moment of being*: «‘Now once more,’ said Louis, ‘as we are about to part, having paid our bill, the circle in our blood, broken so often, so sharply, for we are so different, closes in a ring. Something is made. Yes, as we rise and fidget, a little nervously, we pray, holding in our hands this common feeling, “Do not move, do not let the swing door cut to pieces the thing that we have made, that globes itself here, among these lights, these peelings, this litter of bread crumbs and people passing. Do not move, do not go. Hold it for ever.”’» (*W*, 109). Neste sentido, a poesia procura constituir-se como esse «anel» que forja, em palavras, a vida, «I shall assemble a few words and forge round us a hammered ring of beaten steel» (*W*, 128), fixando para sempre aquilo que o momento encerra «Hold it forever». E aquilo que o momento encerra é, precisamente, a totalidade: «‘Forest and far countries on the other side of the world,’ said Rhoda, ‘are in it’ [...]; ‘Happiness is in it,’ said Neville, ‘and the quiet of ordinary things. A table, a chair, a book with a paper-knife stuck between pages’ [...]; ‘Week-days are in it,’ said Susan [...]; ‘What is to come is in it,’ said Bernard [...]» (*W*, 109). Ou seja, a poesia procura captar o momento portador da totalidade e, assim, *dizer a vida*, fixá-la em palavras. Todavia, a vida parece *ser mais* do que as palavras podem fixar, i.e., a vida parece não ser passível de ficar circunscrita pelo «anel de aço» da poesia. No entanto, e é este o ponto que importa focar, mesmo isso que parece escapar ao «anel de aço» é, ainda assim, aquilo mesmo que «inspira» o forjar desse anel: «This I see for a second, and shall try tonight to fix in words, to forge in a ring of steel, though Percival destroys it, as he blunders off, crushing the grasses, with the small fry trotting subservient after him. Yet it is Percival I need; for it is Percival who inspires poetry.’» (*W*, 28).

Mas para percebermos, de facto, o que está em causa quando se diz que a poesia procura dizer a vida na forma de *moments of being*, é necessário ter em consideração que existe uma diferença fundamental entre a formação do *moment of being* na experiência e a formação do *moment of being* na escrita. Essa diferença consiste no facto de o *moment of being* na escrita (neste caso, o *moment of being* da poesia) ter de «seleccionar» os elementos ou as «impressões sensíveis» que entram na sua composição. Neste sentido, aquilo que começamos a perceber é que o trabalho do poeta, na tentativa de dizer a totalidade (ainda que de forma simbólica), se vê confrontado com a necessidade de «depurar» o material da própria experiência. E é justamente neste sentido que V. Woolf fala de um trabalho de «saturação» em poesia:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit any thing to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is that not my grudge against novel[ist]s – that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in; yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent” (*Diary*, vol.3, 209-210)

O que está em causa quando V. Woolf fala de «saturação» em poesia é uma forma peculiar de *dizer o momento* – ou a totalidade daquilo que o momento envolve: «to give the moment whole». A primeira coisa que se percebe é que *dizer a totalidade do momento* não significa dizer tudo. Esta é, de resto, tal como vimos, a crítica à narrativa realista, que neste passo se volta a repetir quando V. Woolf diz que a descrição dos factos, «que nos conduzem do almoço ao jantar», é uma mera convenção, é falsa e irreal (precisamente porque parece deixar de fora, nesse *percurso*, a *continuidade* que é característica do *ritmo*). Mas não importa agora voltar a considerar o que está em causa na crítica à descrição realista (no seu aspecto meramente descritivo de estados-de-coisas). Importa, sim, tentar perceber em que consiste ao certo a «saturação» em poesia. E aquilo que V. Woolf diz a este respeito é que, em parte, a «saturação» consiste em eliminar aquilo que é supérfluo em relação ao *momento de ser* ou *momento de visão* «to eliminate all waste, deadness, superfluity» – ou seja, em eliminar tudo quanto possa

distrair do essencial. E o essencial não é propriamente a descrição do momento, mas o modo como aquilo que nele se encontra simultaneamente presente dá a ver, se assim se pode dizer, uma «forma concentrada» – que nada deixa de fora. Ou seja, a «saturação» em poesia tem que ver com uma «concentração» em que a «massa», por assim dizer, de «átomos» daquilo que compõe o momento («the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea») se dilui no significado (ou na constelação de significados) de que a relação entre eles é portadora<sup>578</sup>. Por outras palavras, a poesia, tal como V. Woolf a entende, deve obedecer a uma *ligação rítmica* em que tudo (todos os elementos que entram na sua composição) *dança*, se assim se pode dizer, ao *som do próprio significado*. De tal forma que, diz V. Woolf, e perdoe-se a comparação, a poesia, pela sua «concentração», como que intoxica ou inebria o pensamento do leitor, nessa mesma dança em que ele se vê envolvido e, desta forma, abre a porta para uma outra forma de compreensão – uma compreensão «com os sentidos» e não com o intelecto:

Thus reading poetry often seems a state of rhapsody in which rhyme and sound stir the mind as wine and dance stir the body, and we read on, understanding with the senses, not with the intellect, in a state of intoxication. Yet all this intoxication and intensity of delight depend upon the counterpart of the reality within. Remote and extravagant as some of Shakespeare's images seem, far-fetched and ethereal as some of Keat's, at the moment of reading they seem the cap and culmination of the thought; its final expression. (*Essays*, vol.4, *How Should One Read a Book?*, 396)

O interessante desta descrição é que essa forma de *inebriamento* tem como fito, tal como diz V. Woolf, uma «transparência» relativamente a essa realidade interior que culmina, precisamente, não numa descrição do pensamento, mas numa *expressão final do pensamento* – i.e., num significado.

A partir de todas estas considerações, percebe-se um pouco melhor aquilo que está em causa quando V. Woolf diz que a novela do futuro terá de ter características da

---

578 A este respeito, cf. Deleuze, *Dialogues*, col. «Champs», Flammarion, Paris, 2004, pp.145-146 «Il n'y a plus d'un côté des particules, et, de l'autre, des syntagmes, il n'y a que des *particles* qui entrent dans le voisinage les uns des autres, suivant un plan d'immanence. «L'idée m'est venue, dit Virginia Woolf, que ce que je voudrais faire maintenant, c'est saturer chaque atome.» Et là encore, il n'y a plus de formes qui s'organisent en fonction d'une structure, ni qui se développent en fonction d'une genèse; il n'y a pas davantage de sujets, personnes ou caractères qui se laissent assigner, former, développer. Il n'y a plus que des particules, des *particles* qui se définissent uniquement par des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, des compositions de vitesses différentielles (et ce n'est pas forcément la vitesse qui gagne, et ce n'est pas forcément la lenteur qui est la moins rapide). Il n'y a plus que des heccétés, individuations précises et sans sujet, qui se définissent uniquement par des affects ou des puissances (et ce n'est pas forcément le plus fort qui gagne, ce n'est pas lui le plus riche en affects)».

poesia. Se a função da narrativa literária é *dizer a vida, escrever a vida*, a poesia parece ser a forma que, de modo simbólico, se presta a levar a cabo esta tarefa. Mas significará isto que a única forma de escrever a *biografia* (no sentido alargado do termo – a escrita da vida) é a forma poética?

Vendo bem, é precisamente isto que está em causa em *Orlando: escrever a vida como um poema*.

*Orlando* toca o problema da biografia em vários pontos. Desde logo, trata-se de uma obra de ficção que pretende, ao mesmo tempo, ser uma biografia de Vita Sackville-West:

If my pen allowed, I should try to make out a work table [...]. Instantly the usual exciting devices enter in my mind: a biography beginning in the year 1500 & continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another. (*Diary*, vol.3, 161)

O narrador desta obra é um biógrafo que procura acompanhar a vida de *Orlando*; uma vida que se estende no tempo de forma atípica, desde meados do séc.XVI até ao dia presente, como indica o final do livro, até: «the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen hundred and Twenty Eight» (*O*, 314)<sup>579</sup>. Por outro lado, Orlando, a personagem central desta novela, é um poeta; um poeta que se faz acompanhar de um manuscrito a que dá o nome de «O Carvalho» onde vai fazendo uma espécie de autobiografia (uma autobiografia que é, ela mesma, poética). E aqui há que destacar dois aspectos importantes. O primeiro, tem que ver com o facto de, apesar de terem decorrido vários séculos, Orlando chegar ao presente com trinta e seis anos – o que põe em evidência que, tal como vimos anteriormente, não existe coincidência entre o *tempo vivido* e o *tempo objectivamente decorrido*. O segundo aspecto, que é aquele que agora importa vincar, tem que ver com o modo como nessa *travessia da vida*, a própria relação com a vida corresponde à escrita de um texto da própria vida. E são as características deste texto (ou as características da relação à escrita desse texto – a vida), tal como ele se encontra explorado em *Orlando*, que importa agora ter em conta. Para isso tome-se em consideração, por exemplo, o seguinte passo:

---

579 Esta data coincide também com a data da primeira publicação de *Orlando*. O que nos permite desde logo compreender, ainda que a um nível muito superficial, este cruzamento da arte com a vida.

Anyone moderately familiar with the rigours of composition will not need to be told the story in detail; how he wrote and it seemed good; read and it seemed vile; corrected and tore up; cut out; put in; was in ecstasy; in despair; had his good nights and bad mornings; snatched at ideas and lost them; saw his book plain before him and it vanished; acted his people's parts as he ate; mouthed them as he walked; now cried; now laughed; vacillated between this style and that; now preferred the heroic and pompous; next the plain and simple; now the vales of Tempe; then the fields of Kent or Cornwall; and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world. (*O*, 79)

Este passo põe em evidência que a composição do texto da vida (neste caso, do *poema que diz a vida*) é uma composição permanentemente votada a rectificações, emendas, alterações, etc. E isto, em parte, porque a própria conversão da vida em literatura ou poema, tal como vimos, enfrenta uma série de dificuldades: «She read a sentence and looked up at the sky; she looked up at the sky and looked down at the newspaper. Life? Literature? One to be made into the other? But how monstrously difficult!» (*O*, 272). Mas, por outro lado, e é este o ponto que nos interessa agora, porque a própria estrutura do poema é, como vimos, uma estrutura baseada num processo de «saturação». Processo esse que resulta de uma tentativa de «condensar a vida», eliminando aquilo que ela tem de supérfluo. Todavia, e este é o problema, tal «condensação», no caso de Orlando, parece levar o poema a «encolher» de tal modo que acaba por quase desaparecer:

‘The Oak Tree, A Poem’. In this he would write till midnight chimed and long after. But as he scratched out as many lines as he wrote in, the sum of them was often, at the end of the year, rather less than at the beginning, and it looked as if in the process of writing the poem would be completely unwritten. (*O*, 108)

O que importa retirar desta imagem não é que o poema (o poema da vida) só possa ser escrito numa forma reduzida. Não. O que está em causa é que o nosso próprio olhar para a vida não é apenas um olhar descritivo, mas um olhar sempre já marcado pela forma do *símbolo*, i.e., um olhar que condensa tudo em significados e que vê em tudo a metáfora (ou metáforas) que expressa(m) o rosto da vida. E é isto que se traduz claramente numa outra passagem de *Orlando*:

So then he tried saying the grass is green and the sky is blue and so to propitiate the austere spirit of poetry whom still, though at a great distance, he could not help reverencing. 'The sky is blue,' he said, 'the grass is green.' Looking up, he saw that, on the contrary, the sky is like the veils which a thousand Madonnas have let fall from their hair; and the grass fleets and darkens like a flight of girls fleeing the embraces of hairy satyrs from enchanted woods. 'Upon my word,' he said (for he had fallen into the bad habit of speaking aloud), 'I don't see that one's more true than another. Both are utterly false.' And he despaired of being able to solve the problem of what poetry is and what truth is and fell into a deep dejection. (*O*, 98)

Todavia, esta passagem acaba por mostrar que ambas as formas de olhar a vida se revelam como sendo «falsas», na medida em que tanto uma como a outra nunca vêem as coisas como elas são, mas antes a partir da forma que elas ganham no próprio ponto de vista. Mas quererá isto dizer que, afinal, nem a forma poética se adequa a *escrever a vida*? Ou, como V. Woolf diz em *Thomas Hardy's Novels*: «no reading of life can possibly outdo the strangeness of life itself, no symbol of caprice and unreason be too extreme to represent the astonishing circumstances of our existence» (*Essays*, vol.4, 516).

É preciso ter em consideração que, quando se fala de um confronto entre as letras e a vida, não está em causa um problema de «adequação». Ou melhor, está, mas não no sentido em que por adequação se entenda uma qualquer forma de imagem única, que traduza em palavras uma verdade absoluta. O que está em causa, como já procurámos pôr em evidência, é antes a forma como as palavras (na sua forma simbólica) *expressam uma visão da vida* – ainda que essa visão só se possa constituir, como vimos também, pela forma da ficção. Neste sentido, a arte parece ser uma *expressão que resulta do contacto com a vida*; uma «imitação» (com todas as variáveis que a compreensão deste termo implica) expressiva da vida. Mas, perguntar-se-á: não poderá acontecer que a própria vida, ela mesma, no modo como se vive a si mesma, seja uma forma de «imitação» da arte? Que significa ao certo isto? E, quais as consequências que daí resultam?

### 15.3 A vida como «imitação» da arte

Paradox though it may seem – and paradoxes are always dangerous things – it is

none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life.<sup>580</sup>

Esta afirmação de Vivian, em *The Decay of Lying* de Oscar Wilde, apesar de não ser clara à primeira vista, põe na pista daquilo que nos interessa analisar agora. Toda a nossa análise, até este ponto, tem estado orientada de forma unidireccional para a questão de saber se a narrativa literária é ou não capaz de *dizer a vida*. Nesse sentido, tomámos a vida como o «modelo» da arte; um «modelo» com características particulares, que envolve toda uma complexidade de questões que fazem que a relação a esse modelo não possa consistir numa mera «imitação» – no sentido de reprodução fiel daquilo que tem lugar na apresentação (quer ao nível dos factos quer ao nível dos significados), mas antes numa «transformação» ou mesmo «transubstanciação» da matéria da vida na matéria plástica que, por assim dizer, *a diz* de forma simbólica e metafórica.

Mas tudo isto assenta no pressuposto atemático de que, de facto, a vida é o «modelo» da arte e, neste sentido, tem uma tal precedência sobre a arte, que somos levados a pensar que é possível vida sem arte. E, de facto, à primeira vista, isto parece evidente. Sobretudo quando falamos da composição narrativa, da pintura, da música, etc. Ou seja, a vida parece ser indiferente à escrita, à pintura, à música, etc. De tal forma que, para ser vivida, não necessita de se expressar em nenhuma destas formas. Por outras palavras, não é preciso ser escritor, pintor, músico, etc., para viver. Todavia, e este ponto é fundamental, dissemos também que o nosso olhar (aquele que naturalmente já se encontra constituído) é um olhar que partilha de características ficcionais, i.e., é um olhar que já se encontra marcado pela forma do olhar simbólico e metafórico. Mas, ainda assim, isso poderia ser atribuído a uma mera forma de constituição interna da estrutura do ponto de vista que reúne, sintetiza, abstrai, etc., aquilo que lhe aparece e, nisso, remete sempre já para mais do que aquilo que é dado, para isso que se esconde, que foge, etc. (tanto na esfera dos factos quanto na esfera dos significados). De facto, é isto que se passa. Mas isto não é tudo. Pois essa remissão que é feita pelo ponto de vista, no contacto que tem com tudo aquilo que lhe aparece, apesar de poder ser, a maior parte das vezes, «confusa», não é, por assim dizer, feita completamente às cegas – encontra-se antes sempre já orientada (ainda que difusamente) para isso que remete. Ou seja, no

---

580 Wilde, O., *Intentions*, The Pennsylvania State University, A Penn State Electronic Classics Series Publication, 2006, p.21.

fundo, aquilo que se está a querer dizer é que o olhar habitual da vida tem sempre já um «modelo» (constituído de forma difusa) que orienta o próprio olhar e que lhe permite retirar significados disso por que de cada vez a vida passa.

Por outras palavras, podemos dizer que o olhar se encontra montado sobre princípios, ideais, etc., que (confusamente ou não) modelam a forma do próprio olhar, não porque estejam já realizados nele, mas porque, precisamente, chamam o olhar a si. Ou seja, o próprio olhar, de cada vez, na sua forma de relação às coisas, como que «imita» (porque reproduz) esses princípios, valores, ideais, etc., que o orientam. A questão é então: e onde se encontram esses princípios que orientam o próprio olhar? Onde é que se encontra esse «modelo» que o olhar segue na relação que estabelece com tudo, no modo como vê, interpreta e «interage» com tudo?

Na verdade, esse modelo *não existe*. Ou, pelo menos, não existe com a mesma suposta evidência que o nosso olhar habitual tem no que diz respeito à existência independente – de casas, de pessoas, de árvores, etc. – que, como vimos, não deixa de ser, em parte (e em grande parte) uma projecção do próprio ponto de vista, pelo menos quanto ao *modo* como são. Esse modelo é *criado* por nós (e, como tal, a sua existência é em nós). Mas, ainda assim, isso não impede que projectemos esse mesmo modelo (que é um «modelo ideal» e tem também uma natureza simbólica) como algo que é independente de nós (e que, por isso, parece ter uma existência independente) e, nesse sentido, algo que se segue, que serve de orientação, que se «imita», etc.

Ora, isto permite-nos perceber que o «modelo» que a vida segue é um modelo *criado*, um modelo simbólico, justamente aquele que a «arte» (no sentido alargado do termo<sup>581</sup> – aquele que inclui também o próprio ponto de vista natural, a ciência, a filosofia, a religião, etc.), nas suas diferentes manifestações, procura expressar. E é isto que nos permite começar a perceber em que sentido a vida imita a arte, pois ela imita modelos criados por si mesma, ela recria, a cada momento, na sua relação com as coisas, esse mesmo modelo que segue. Mais: começamos a perceber também que a vida não é independente da arte (no sentido alargado do termo), antes depende dela para *ser*, pois é ela que «molda» o seu *modo de ser*.

Tentemos ver agora, um pouco mais em pormenor, o que está em causa nesta relação, em especial no ponto que nos importa, que é aquele que diz respeito ao facto de

---

581 Ou seja, aquele que corresponde à carga original do termo τέχνη.



a vida, neste caso, «imitar» personagens (aquelas que, justamente, são criadas pela narrativa literária). Para tal, tomemos em consideração uma passagem de *The Decay of Lying*:

The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies. The justification of a character in a novel is not that other persons are what they are, but that the author is what he is.<sup>582</sup>

O que importa focar neste passo não é o facto de não existirem pessoas reais (ou, pelo menos, de a nossa relação às pessoas – e a nós mesmos – nunca nos permitir «ver» aquilo que as pessoas realmente são). O que importa é o sentido figurado em que O. Wilde procura mostrar que a única realidade é aquela que é *criada* e, nesse sentido, o que justifica uma personagem num romance não é a «imitação» de um modelo exterior, mas antes a «imitação» de um modelo criado pelo próprio escritor que resulta, precisamente, do seu *modo de ver* ou do seu *modo de ser*. Mas este aspecto, embora seja importante para a compreensão daquilo que está aqui em causa, não nos permite ainda ver em que sentido, de facto, a vida imita a arte ou em que sentido a arte se torna o modelo que a vida segue. Isto porque é um aspecto que vinca a relação de semelhança que, por exemplo, uma determinada personagem (num texto literário) tem relativamente a um modelo criado (uma *forma de o escritor ver a vida*), sim, mas não permite ainda ver, em toda a sua força, a forma como a arte *se impõe* na vida. Para que isto se torne mais claro, tome-se em consideração o seguinte passo:

All that I desire to point out is the general principle that Life imitates Art far more than Art imitates Life, and I feel sure that if you think seriously about it you will find that it is true. Life holds the mirror up to

---

582 Wilde, O., op.cit., p. 10. São vários os paralelismos que podem ser estabelecidos entre o pensamento de V. Woolf e o modo como Oscar Wilde encara o trabalho da narrativa literária. Não cabe aqui fazer um levantamento exaustivo nem fazer um estudo comparativo de todos esses elementos. Importa, no entanto, enunciar alguns deles: a) a crítica à mera descrição *factual*, cf. op.cit., p.8 «if something cannot be done to check, or at least to modify, our monstrous worship of facts, Art will become sterile, and beauty will pass away from the land»; b) a existência de um *common ground* para as diferentes vidas, cf. op.cit., p.11 «It is a humiliating confession, but we are all of us made out of the same stuff. In Falstaff there is something of Hamlet, in Hamlet there is not a little of Falstaff»; c) a crítica ao realismo (às personagens que «imitam» a vida) e a utilização da imagem da carruagem para expôr a relação do escritor com a captação da personagem, cf. op.cit., p.16 «The characters in these plays talk on the stage exactly as they would talk off it; they have neither aspirations nor aspirates; they are taken directly from life and reproduce its vulgarity down to the smallest detail; they present the gait, manner, costume and accent of real people; they would pass unnoticed in a third-class railway carriage», etc.

Art, and either reproduces some strange type imagined by painter or sculptor, or realises in fact what has been dreamed in fiction. Scientifically speaking, the basis of life – the energy of life, as Aristotle would call it – is simply the desire for expression, and Art is always presenting various forms through which this expression can be attained. Life seizes on them and uses them, even if they be to her own hurt. Young men have committed suicide because Rolla did so, have died by their own hand because by his own hand Werther died. Think of what we owe to the imitation of Christ, of what we owe to the imitation of Caesar.

583

O que se mostra agora com toda a nitidez é que os modelos pelos quais a vida se rege são, justamente, aqueles modelos que tendem a constituir significados para a própria vida. Esses significados expressam-se na arte e, como tal, fixam-se como *formas de ver a vida* – que são, ao mesmo tempo, como que *modelos a ser seguidos*. É isso que se expressa claramente quando, por exemplo, O. Wilde diz: «Think of what we owe to the imitation of Christ». Isto não significa que a arte deixe de «imitar» a vida (nos moldes anteriormente analisados), significa antes que, sendo a arte uma procura de dar «unidade à vida», ela é, ao mesmo tempo, a unidade que serve de referência à vida; a *unidade de significado que serve de modelo à vida*. Mais: a arte é a unidade que parece faltar à vida<sup>584</sup> ou que, de todo o modo, a vida tende a não possibilitar – precisamente pelos fenómenos de *fuga* que, como vimos, a caracterizam. Neste sentido, diz-nos O. Wilde, a arte revela a imperfeição (no sentido em que por imperfeição se entende algo inacabado) da própria natureza:

What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out. When I look at a landscape I cannot help seeing all its defects. It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her.<sup>585</sup>

Aquilo que O. Wilde está a dizer é que a condição inacabada da natureza, a sua

---

583 Op.cit., p.25.

584 A este respeito, cf. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, «Folio Essais», Éditions Gallimard, Paris, 2005, p.64 «En sorte que, à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être».

585 Wilde, O., op.cit., p.4.

imperfeição, a falta de «design» é algo que, na verdade, se encontra no ponto de vista daquele que a contempla; é algo que resulta da própria «imaginação» ou «cegueira» do olhar. Ou seja, é por o olhar não ser «transparente» (não acompanhar a totalidade da própria natureza – ainda que tudo implique já uma remissão para ela) que a natureza aparece, por um lado, como algo «inacabado» e, por outro lado, passível de ser vista numa infinita variedade de modos (consoante aquilo que cada um que a contempla põe nela). De sorte que, por um lado, é o próprio olhar que, de cada vez, impõe um «design» à natureza e, por outro lado, cabe à arte (em sentido lato) *fixar* esse «design»<sup>586</sup>. E é neste sentido que se pode entender a expressão: «Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place». Mais: é também neste sentido que se percebe que, de facto, a natureza «imita» ou «espelha» a arte – ou, como também diz Wilde, é a natureza que imita o pintor de paisagens ou o poeta:

Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? [...] Consider the matter from a scientific or a metaphysical point of view, and you will find that I am right. For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.<sup>587</sup>

Este argumento vem corroborar a ideia presente em V. Woolf de que o nosso

---

586 Quando aqui falamos de fixação do *design*, isso não significa que a arte resolva definitivamente o puzzle, encontre a «última palavra» ou a «frase completa» – numa palavra: que a arte determine a identidade. Significa apenas que a arte encontra uma forma de condensação da procura do que falta – de expressão concentrada da relação com isso. E isto de tal modo que, por um lado, envolve ao mesmo tempo uma ligação com a própria *fuga*, enquanto fuga (com o que a vida tem de «rosto escondido», de *enigmático*), mas, por outro lado, envolve também uma determinada orientação relativamente ao enigmático (uma determinada identificação de onde se situa, uma determinada *captação* dele).

587 Wilde, O., op.cit., pp.25-26. Mais uma vez, o nervo do argumento passa por uma inversão radical na relação de «quem imita o quê». Mas isso não significa, de todo, que se retire o carácter *criador* ou *gerador* da natureza e, neste sentido, que não se mantenha intacto o sentido de ser a arte a imitar a natureza. Todavia, o que está aqui em causa, neste peculiar fenómeno de «espelhamento» (em que também a natureza imita a arte) é o facto de a natureza só se dar realmente a ver por meio da arte.

olhar «investe» as coisas com determinações de significado que pertencem ao próprio olhar e não às coisas. Assim, a natureza (pelo fenómeno de *atravessamento* que a minha vida nela realiza) converte-se numa criação humana, converte-se num «quadro» ou «picture» (no sentido anteriormente analisado) de significado. Encontramos a expressão disto numa passagem do diário de V. Woolf, onde é descrita uma determinada situação e essa descrição, como refere Woolf, parece retirada de um quadro de Millais:

Mr Malthouse's son, a sailor, died of consumption & was buried in the churchyard under the big tree. I went into the churchyard with Angelica that fine afternoon. Avery was digging the grave, throwing up heavy showers of the yellow earth. Mrs Avery, immensely fat & florid, was sprawling on the edge of the grave, with her small children playing about. They were having tea, & dressed in their reds & blue looked more like a picture, by Millais, or some other Victorian, of life & death, youth & the grave, than any real sight. (*Diary*, vol.3, 154)<sup>588</sup>

Tudo isto, na verdade, aponta já para um aspecto essencial que importa agora considerar. Esse aspecto tem que ver com aquilo que anteriormente referimos quando falámos da vida como uma personagem (como a personagem que sempre já somos e como a «grande personagem» que a vida sempre já é e com a qual sempre já contracenamos). Ora, se a vida imita a arte, torna-se mais claro o que está em causa quando nos referimos a nós mesmos como «personagens». Quer dizer, nós fazemos da nossa vida uma permanente «representação», no sentido em que «imitamos modelos» que, na verdade, são uma criação nossa. Mais: isto não é algo que apenas ocorra ocasionalmente. Não. Nós não podemos escapar ao facto de assim ser, i.e., de permanentemente nos encontrarmos condicionados a ter de «representar um papel» e, neste sentido, a fazermos da «máscara» o nosso próprio rosto. Por outras palavras, *a vida é representação*, de tal forma que não existe *realidade* para além das «máscaras» que sempre já envergamos. Esta ideia é ilustrada claramente por V. Woolf num passo do seu diário, onde procura reconstituir como terá sido o despenhar do avião onde seguia a princesa Löwenstein-Wertheim:

The Flying Princess, I forget her name, has been drowned in her purple leather breeches. I suppose so at least. Their petrol gave out about midnight on Thursday, when the aeroplane must have come gently down upon the long slow Atlantic waves. I suppose they burnt a light which showed streaky on the water for a

---

588 Cf. também *SF, Three Pictures*, 223-225.

time. There they rested a moment or two. The pilots, I think, looked back at the broad cheeked desperate eyed vilgar princess in her purple breeches & I suppose made some desperate dry statement – how the game was up: sorry; fortune against them; & she just glared; & then a wave broke over the wing; & the machine tipped. And she said something theatrical I daresay; nobody was sincere; all acted a part; nobody shrieked [...]. (*Diary*, vol.3, 155)

Ora, quando V. Woolf diz «nobody was sincere; all acted a part»<sup>589</sup>, não está necessariamente a dizer que todos «fingem», «mentem», «ocultam» aquilo que realmente são, etc. Não. Aquilo que está a pôr em evidência é que este «actuar» é constitutivo da própria vida, a «representa». Neste sentido, a própria realidade – aquilo que aparece como tal, a realidade do aparecimento disso – é um «disfarce» (ou é composta por uma multiplicidade de «disfarces»): máscaras que se sobrepõem a máscaras, véus que se sobrepõem a véus, que cobrem um rosto que, em si mesmo, não parece existir ou subsistir para lá dessas máscaras ou véus que o «vestem». De tal modo que, diz V. Woolf: «I shall make myself face the fact that there is nothing – nothing for any of us. Work, reading, writing are all disguises; & relations with people» (*Diary*, vol.3, 235).

Mas isto não é tudo. Poderia acontecer que fosse assim, mas que, ao mesmo tempo, não existisse uma precisão de verdade (de algo que não fosse, por assim dizer, *ficção*). Mas o que V. Woolf diz é que, de facto não é assim: nós estamos sempre já em tensão com a verdade, com aquilo que as coisas supostamente são em si mesmas – não queremos ser enganados, queremos o «original». No entanto, a nossa forma de representação da verdade encontra-se, também ela, tal como vimos, montada sobre estruturas *ficcionais*, *metafóricas*, *simbólicas*, etc. E, nesse sentido, a verdade é, se assim se pode dizer, «iluminada» pela própria *ilusão*. De sorte que, como diz V. Woolf no seu diário, citando uma conversa com Lytton Strachey: «we can only live if we see through illusion» (*Diary*, vol.3, 233). Não no sentido em que temos uma *vontade de ilusão*, no sentido estrito do termo<sup>590</sup>, mas no sentido em que a *ilusão* constitui a própria

---

589 Cf. também *MD*, 187 «Every time she gave a party she had this feeling of being something not herself, and that every one was unreal in one way; much more real in another. It was, she thought, partly their clothes, partly being taken out of their ordinary ways, partly the background, it was possible to say things you couldn't say anyhow else, things that needed an effort; possible to go much deeper».

590 Ou seja, no sentido em que apenas podemos viver se nos iludirmos. Embora, no limite, isso também possa acontecer (e, na verdade, é o que tende a acontecer), não é um aspecto sobre o qual V. Woolf se debruce. Aliás, é precisamente isto que está em causa em *The Decay of Lying: An Observation* de O. Wilde, mas também em Nietzsche.

«atmosfera» da vida, aquilo que a colora com *significados*. A este respeito, V. Woolf diz num outro passo do seu diário o seguinte: «Roger [Fry] always sees masterpieces ahead of him & I see great novels – We have our atmosphere of illusion, without which life would be so much duller than it is» (*Diary*, vol.2, 150).

Desenha-se assim qualquer coisa com contornos de «antinomia» e que de certo modo corresponde à figura das duas naturezas em Pascal. Por um lado, toda a pressão da vida está orientada no sentido da «*própria coisa*» (da *própria coisa* em matéria de factos, da *própria coisa* em matéria de significado) e estamos absolutamente nos antípodas de nos ser indiferente a *própria coisa*. E toda a obra de V. Woolf é atravessada por um sempre renovado reconhecimento desta relação, da sua importância, do papel constitutivo que desempenha em nós, etc. Mas, por outro lado, o próprio meio que se acha assim tão decisivamente marcado por essa tensão está em significativa parte (senão totalmente) permeado por elementos ficcionais. Vendo bem, o problema chega mesmo a pôr-se relativamente ao próprio significado. Pois não acontece apenas que isto e mais aquilo possam ser ficção, ter um carácter ilusório, nem tampouco acontece só que as diferentes tentativas de encontrar o significado (a «forma concreta», a identidade, etc.) possam ser ficção. Para além disso, é até possível que o próprio significado tenha, também ele, um carácter ficcional e não passe de uma ilusão. Quer dizer, também pode acontecer que seja uma ilusão haver significado (um rosto, uma frase completa – a identidade no sentido que se enunciou). Vimos que há em V. Woolf uma tal concepção de realidade que se pode falar de qualquer coisa como um «*cogito emocional*». Mas isso não significa que o «ponto de fuga» dessa relação com o *significado* não seja uma ficção. De sorte que há uma inegável realidade da própria busca pelo significado e da relação com ele, mas isso com que ela se relaciona ou isso que ela busca não passa de uma ficção. E a realidade que própria e indubitavelmente há é a realidade dessa relação com a ficção, um haver-ficção (ou haver uma relação com a ficção).

Em suma, podemos dizer que a vida é palco, personagens e ao mesmo tempo a «grande personagem». É a vida que anima as máscaras, é nas máscaras que ela se reflecte e é através das máscaras que ela espreita para si mesma – e é neste sentido que podemos dizer que a arte imita a vida e a vida imita a arte.

## 15.4 O solilóquio de Bernard: conclusão

Chegados a este ponto, aquilo que percebemos é que a *ficção* é, de facto, a nossa forma de constituição da *realidade*. Toda a nossa forma de apresentação se encontra constituída do princípio ao fim por *ficção*. Neste sentido, qualquer tentativa de *escrever o texto da vida* radica naquilo que é próprio da ficção (ou da *narrativa ficcional*): *contar uma estória*. Ou seja, tudo aquilo que nós temos são, na verdade, estórias concebidas por nós. Tudo aquilo para que olhamos, tudo aquilo que pensamos, tudo aquilo que sentimos, etc., se enquadra numa estória, a estória que é a nossa vida (a estória composta por uma multiplicidade de estórias – numa peculiar forma de intersecção e cruzamento de umas com as outras). Não parece existir, como diz V. Woolf, possibilidade de fugir a isto: «I’m always conceiving stories» (*Diary*, vol.3, 3). Tudo, absolutamente tudo, radica nesta característica indispensável do olhar: o olhar da *ficção*; um olhar que não é nem adquirido (porque é constitutivo da própria forma como vemos), nem passível de ser «decantado», i.e., passível de se retirar dele (do olhar) aquilo mesmo que ele põe (como um acrescento) em tudo aquilo para que olha, pensa, sente, etc. No entanto, e este é o ponto fundamental, todas as estórias – quer de forma consciente, quer de forma inconsciente<sup>591</sup> – são já, como vimos anteriormente, «traços» ou «frases» que pertencem ao desenho de um «rosto total» ou à escrita de um «texto integral» com o qual se está em tensão: a Vida.

Aquilo que agora nos importa perceber é então o seguinte: podemos ou não, tendo em conta que tudo são *estórias*, que tudo são formas *ficcionadas* e até mesmo *ilusórias* de *olhar a Vida*, escrever a *Biografia* (o «texto integral»)? Podemos ou não, tal como pretende Bernard em *The Waves*, fazer um resumo integral da Vida, contar a estória das estórias, a estória da Vida?

I am a natural coiner of words, a blower of bubbles through one thing and another. And, striking off these observations spontaneously, I elaborate myself; differentiate myself and, listening to the voice that says as I stroll past, “Look! Take note of that!” I conceive myself called upon to provide, some winter’s night, a meaning for all my observations – a line that runs from one to another, a summing up that completes. (*W*, 86)

---

591 E numa variação indefinida de graus entre a forma mais tónica e a forma mais átona.

De facto, são várias as passagens em *The Waves* onde é posto em evidência o facto de que estamos sempre a *criar estórias*: «Let him describe what we have all seen so that it becomes a sequence. Bernard says there is always a story. I am a story. Louis is a story» (*W*, 27). Isto significa, por um lado, que tudo aquilo com que lidamos é já, como refere Bernard, uma estória: «Waves of hands, hesitations at street corners, someone dropping a cigarette into the gutter – all are stories» (*W*, 167). Mas, por outro lado, todas essas estórias são ainda «frases» de uma estória mais abrangente; uma estória que se desconhece mas da qual todas as estórias fazem parte e com a qual todas as estórias estão sempre já em tensão: «But which is the true story? That I do not know» (*W*, 167).

Mas afinal que é que está implicado nesta *criação de estórias*?

Tal como é posto em evidência no passo acima citado (*W*, 86), o que está em causa é encontrar a *sequência* da própria estória. Ou seja, o que está em causa é encontrar a «ordem» das coisas, a ordem das estórias, aquilo que dá o nexo a todas essas estórias e que faz, precisamente, que todas elas sejam ainda «frases» dessa estória mais abrangente<sup>592</sup>. No entanto, como vimos anteriormente, toda a ordem ou sequência das coisas é uma *ilusão*, uma *ficção* – quer dizer, toda a «ordem» consiste numa tentativa de o nosso ponto de vista encontrar uma *continuidade* entre as coisas, um nexo entre elas. Pois essa é uma *continuidade* a respeito da qual, em última análise, as próprias coisas são «mudas».

No entanto, ainda que assim seja (e embora este fenómeno seja mais nítido na esfera dos factos do que na esfera dos significados), isso não significa que, justamente, não seja esta a forma de operar do nosso ponto de vista<sup>593</sup>. Ou seja, o nosso ponto de vista encontra-se prisioneiro da sua forma de percepção – que é sempre *narrativa* (mesmo que seja uma narrativa confusa, incongruente, contraditória, etc.). Por outras palavras, a narrativa do nosso olhar é, se assim se pode dizer, a «linha metafísica» que

---

592 Mas isso de tal modo que, como se assinalou, o que está em causa quando aqui se fala de sequência (de nexo, de ordem, etc.) não é uma sequência no sentido do *enredo* (da articulação de factos, do *plot*) – ou não é primariamente o enredo, a sequência, o nexo nesse sentido. O enredo é relevante apenas na medida em que se reflecte em matéria de *significado*. A sequência (o nexo, a ordem, etc.) que aqui está em causa tem que ver com o «design», a «textura», o «ritmo» – ou seja, com o significado, enquanto significado global, no sentido oportunamente referido.

593 Quer dizer, mesmo na esfera dos significados o que está em causa, em última análise, é encontrar uma *continuidade* entre os próprios significados – mesmo que essa continuidade seja composta por «saltos», «vazios», «silêncios», «incongruências», «contrariedade», «fragmentação», etc. – tal como vimos, por exemplo, quando falámos da técnica de *stream-of-consciousness*.



tudo tece. E é neste sentido que, tal como diz Bernard, nada é inteiramente isolável, nada existe independentemente de nada, nós encontramos *sequências em tudo*, em tudo estabelecemos «afinidades misteriosas»: «‘Had I been born,’ said Bernard, ‘not knowing that one word follows another I might have been, who knows, perhaps anything. As it is, finding sequences everywhere, I cannot bear the pressure of solitude’» (*W*, 99). Mais: a narrativa (ou aquilo a que aqui chamamos «a linha metafísica do olhar») consiste, diz Bernard, na nossa forma de «ligar» e dar coerência a tudo aquilo que se apresenta fragmentado, desconexo, etc.: «I must open the little trap-door and let out these linked phrases in which I run together whatever happens, so that instead of incoherence there is perceived a wandering thread, lightly joining one thing to another» (*W*, 36).

É certo que essa mesma «linha» parece deixar de fora muito mais do que aquilo que consegue «agarrar»:

Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers. (*W*, 197)

No entanto, apesar de assim ser, nós encontramos-nos sempre já mobilizados para a constituição desse «texto», do «texto» que permita, como refere Bernard «saciar o nosso desejo de conhecer»: «to indulge impossible desires to embrace the whole world with the arms of understanding» (*W*, 85).

Todavia, ainda que esta «ordem» (a ordem da narrativa) possa ser ilusória (ou insuficiente para «abraçar o mundo com os braços da compreensão ou do entendimento»), ela é imprescindível para retirar as coisas da sua indefinição. Ela é precisamente aquilo que dá *forma* a tudo e, nisso, *cria o próprio significado à luz do qual tudo aparece tal como aparece*. E é isto que Bernard põe claramente em evidência no seguinte passo:

It is the effort and the struggle, it is the perpetual warfare, it is the shattering and piecing together – this is the daily battle, defeat or victory, the absorbing pursuit. The trees, scattered, put on order; the thick green of the leaves thinned itself to a dancing light. I netted them under with a sudden phrase. I retrieved them from formlessness with words. (*W*, 207)

Ora, é justamente esta tentativa de tirar as coisas da sua indefinição (retirá-las do ὁμοῦ πάντα χρήματα), de *dizer* (λέγειν) *o que as coisas são e o que as coisas não são* (ο εἶναι e ο μὴ εἶναι), de *dizer isso mesmo que elas são* (ο ὅπερ εἶναι)<sup>594</sup>, que leva Bernard a querer fixar a vida em palavras. Bernard é um escritor (no sentido estrito do termo) mas, ao mesmo tempo, é também o emblema daquilo que todos nós somos: *escritores/leitores* da vida. Mas tentemos ver um pouco melhor o que está aqui em causa.

Bernard, ao longo da narrativa, faz-se acompanhar de um livro de apontamentos (notebook) onde vai escrevendo frases soltas da vida, as frases que, por assim dizer, se adequam a *dizer momentos da vida*. Essas frases são registadas no caderno, tendo em vista o projecto de uma *novela futura* – aquela onde, justamente, todas essas frases vão encontrar o seu lugar próprio:

I note the fact for future reference with many others in my notebook. When I am grown up I shall carry a notebook – a fat book with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases. Under B shall come “Butterfly powder”. If, in my novel, I describe the sun on the window-sill, I shall look under B and find butterfly powder. That will be useful. (*W*, 26)

O que este passo põe em evidência é o facto de Bernard proceder a uma espécie de levantamento das *frases da vida*<sup>595</sup>, das frases que constituem o texto integral da vida (um texto a ser escrito no futuro), das *peças do puzzle da vida*. Mais: fá-lo de uma forma ordenada, metódica, como se estivesse a escrever as entradas para o, se assim se pode dizer, «*Dicionário da Vida*» ou uma «*Enciclopédia da Vida*». Mas o que este passo tem de pitoresco serve, ao mesmo tempo, para ilustrar a forma como sempre já organizamos a nossa apresentação da vida, como nos orientamos nela – por «frases» emblemáticas, «frases» que condensam significados, «frases» que simbólica e metaforicamente *dizem a vida* e que constituem o *fundo* a partir do qual se *ilumina o*

---

594 Com tudo o que isto tem de contraditório, na medida em que, por um lado, como vimos todo o nosso regime de fixação das coisas na própria esfera dos factos já envolve transgressão do puro ὅπερ εἶναι e formas constituídas de ὁμοῦ; por outro lado, isso é ainda muito mais assim se se trata de qualquer coisa como uma identidade global, que abrange a totalidade daquilo que está compreendido na *pars totalis*; e fundamentalmente é ainda muito mais assim se o que está em causa é esse reino da fusão, por excelência, que é o reino do significado e da identidade na esfera do significado.

595 Cf. também *W*, 51 «Did he not only wish to continue the sequence of the story which he never stops telling himself? He began it when he rolled his bread into pellets as a child. One pellet was a man, one was a woman. We are all pellets. We are all phrases in Bernard's story, things he writes down in his notebook under A or under B».

*apresentado*, i.e., o *fundo* que faz que as coisas apareçam tal como aparecem na *forma* como aparecem.

Na verdade, como vimos, estas «frases» são já histórias, são histórias que fazem parte da «grande história» que é a *narrativa da vida* e são também quadros ou «pictures» do *rosto da vida*<sup>596</sup>. No entanto, tudo isto não impede Bernard de dizer que essas mesmas histórias não passam, na verdade, de «sombas»: «I, carrying a notebook, making phrases, had recorded mere changes; a shadow. I had been sedulous to take note of shadows» (*W*, 219). Ou seja, essas «frases» que procuram *dizer a vida*, na verdade, podem não passar de meros registos de «sombas» da própria vida – quer dizer, elas estão ligadas à vida (tal como a sombra está ligada, de raiz, ao objecto que a projecta), mas isso não significa que a partir delas se possa definir ou reconstituir o próprio «objecto» de que são sombra. E é precisamente isto que leva Bernard a perguntar: que são afinal as histórias?

I could make a dozen stories of what he said, of what she said – I can see a dozen pictures. But what are stories? Toys I twist, bubbles I blow, one ring passing through another. And sometimes I begin to doubt if there are stories. What is my story? What is Rhoda's? What is Neville's? (*W*, 108)

As histórias são «pictures» que se sobrepõem a «pictures», «peças» que se «manipulam» como «brinquedos» (no sentido em que se brinca com elas e que nesse brincar, nesse fazer de conta, nesse «ensaiar» se representa a própria vida)<sup>597</sup>. E é isto que leva Bernard a perguntar: «qual é a minha história?».

Ora, este «perguntar» é ao mesmo tempo correlativo de um «duvidar». Quer dizer: por um lado, encontramos-nos condicionados a ter da vida apenas «pictures», «histórias»; por outro lado, existe uma incerteza relativamente ao facto de essas «pictures» ou «histórias» poderem, de facto, algum dia encontrar o seu «lugar» no «quadro» ou no «texto integral» da vida – aquele que Bernard procura escrever, aquele a que ele chama «a verdadeira história»:

I have made up thousands of stories; I have filled innumerable notebooks with phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases refer. But I have never yet found that

596 Cf. *W*, 186 «I made notes for stories; drew portraits in the margin of my pocket-book».

597 Num contexto onde, por outro lado, a própria pressão da relação com a vida e a sua seriedade entra em confronto com o que há de jogo neste *jogo*, ou neste *fazer de conta*, exigindo que não se reduza a isso, que *ultrapasse isso e se encontre algo mais*.

story. And I begin to ask, Are there stories? (*W*, 143)

Tocamos aqui o aspecto essencial da nossa análise. Afinal, é possível ou não *escrever a vida*, é possível ou não *desenhar o rosto integral da vida*, a *Biografia* (no sentido forte do termo), a *novela a que todas as frases se referem*? Pode, afinal a vida ser *contada*?

O que focámos nas análises anteriores já dá algumas indicações fundamentais a respeito desta pergunta. Aquilo que desde logo se torna evidente é que dizer a *totalidade total da vida* equivaleria à adopção de um ponto de vista «cimeiro» que pudesse ver tudo (e a ligação de tudo com tudo) no que diz respeito não apenas à esfera dos *factos*<sup>598</sup> mas também à esfera dos *significados*. Mais: a totalidade em causa, implicaria não apenas ver tudo a partir de um ponto de vista assim constituído, mas também ver isto tudo a partir da totalidade de perspectivas (reais, imaginárias, possíveis, etc.) que se desenham a partir do ponto de vista daqueles que se encontram no «meio» da própria vida, a ter de lidar com ela, etc. Mas isto não é tudo. Pois, vendo bem, teria também de retratar um ponto de vista que equacionasse todas as possibilidades de todos os pontos de vista que foram e que serão e, ao mesmo tempo também, todos os pontos de vista que nunca foram, não são e não serão mas que *seriam possíveis*. Ora, uma totalidade deste género é algo que, para o nosso ponto de vista, é *completamente inacessível*. Neste sentido, a *Biografia* torna-se uma tarefa irrealizável. Mas tudo isto não significa que o próprio ponto de vista não considere, em abstracto, essa possibilidade e que, para além disso, não *tenda* justamente para algo assim. Simplesmente essa é uma possibilidade que de facto não tem cabimento, dada a finitude da nossa condição e do acesso de que dispomos. Quer dizer, podemos conceber a existência de um *ponto de vista divino* (*O Ponto de Vista*) que, precisamente, não será apenas *um ponto*, mas ao mesmo tempo também (numa forma de omnipresença e omnisciência) *todos os pontos* (que foram, são e serão e até aqueles que nunca foram não são e nunca serão – em toda a variedade de formas que os diferencia uns dos outros, mas também em toda a complexidade que cada um deles envolve em si mesmo).

Tudo isto é muito elucidativo, mais que não seja por negar a possibilidade de constituição de *A Biografia* e por a relegar para um plano onde só um outro ponto de

---

598 Mas isso de tal modo que, como assinalámos mas não é demais insistir, no caso dos factos a totalidade é aquela que for suficiente para a determinação da totalidade na esfera do significado.

vista (*O Ponto de Vista*) se encontraria em condições para alcançar algo dessa ordem. Mas esta descrição deixa escapar o essencial. E o essencial é que um ponto de vista assim constituído não deixa, aos nossos olhos, de ser concebido também ele como um ponto de vista narrativo<sup>599</sup>. Pois, na verdade, a própria concepção de um ponto de vista desta natureza, apesar de se encontrar inteiramente afectada por uma superlatividade relativamente ao nosso ponto de vista, mantém, no essencial, a *forma* do nosso ponto de vista. E a *forma do nosso ponto de vista «é» narrativa*. Assim, tal como diz E. M. Forster em *Aspects of the Novel*: «If God could tell the story of the Universe, the Universe would become fictitious»<sup>600</sup>.

Ora, todos estes aspectos parecem sugerir a impossibilidade de constituição de uma *Biografia*. E é isto que leva Bernard a «desacreditar» no poder da linguagem para *dizer a Vida*, ou melhor, é isto que leva Bernard a duvidar de que algum dia poderá escrever a «*verdadeira estória*», a *estória a que todas as frases se referem*.

E aqui importa destacar dois aspectos. Por um lado, verifica-se essa impossibilidade porque, como refere Bernard, toda a tentativa de definição daquilo que as coisas são é *falsa*: «these attempts to say, “I am this, I am that,” which we make, coming together, like separated parts of one body and soul, are false» (*W*, 103)<sup>601</sup>. Por outro lado, importa também vincar que o que está em causa não é, se assim se pode dizer, a «falsidade» do sistema predicativo – aquele que, como vimos, pela sua peculiar forma de constituição de identidades e diferenças, se vê impedido de «isolar» aquilo mesmo que uma coisa tem de próprio e exclusivo. Não<sup>602</sup>. O que está aqui em causa

---

599 E o que é mais, como um ponto de vista de narração *do significado* (para o qual os factos são, por assim dizer, *transitivos em relação ao significado*).

600 Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & Company, New York, s.d., p.87. Note-se que não se está a negar ou sequer a pôr em causa a existência de um ponto de vista divino. Essa discussão não tem aqui lugar. O que se está a dizer é que a concepção de um qualquer ponto de vista alternativo (mesmo um ponto de vista divino) se encontra já afectada pelo nosso próprio modo de ver. E, mesmo que esse ponto de vista alternativo seja constituído na base de determinações que procuram «completar» ou «ver de forma adequada» aquilo que nós vemos de forma «incompleta» e «confusa», aquilo que se está a fazer é, justamente, a atribuir a esse ponto de vista alternativo a superlatividade da *forma do nosso modo de ver*. E, nesse sentido, esse ponto de vista alternativo não deixa de ser, precisamente, uma *personagem da nossa narrativa*, uma *criação nossa*, de resto, como tudo o mais.

601 Cf. *W*, 103 «‘Yet these roaring waters,’ said Neville, ‘upon which we build our crazy platforms are more stable than the wild, the weak and inconsequent cries that we utter when, trying to speak, we rise; when we reason and jerk out these false sayings, “I am this; I am that!” Speech is false».

602 Até porque, como vimos também, existem «frases» que pela sua peculiar forma de constituição em *moments of being* ou *moments of vision* se constituem como «frases» que *dizem o ser das coisas*. Não nos interessa aqui voltar a referir este ponto, mas tome-se a título de exemplo o seguinte passo: «Then a wood-pigeon flew out of the trees. And being in love for the first time, I made a phrase – a poem about a wood-pigeon – a single phrase, for a hole had been knocked in my mind, one of those sudden transparencies through which one sees everything» (*W*, 185).

prende-se com um segundo aspecto que é aquele que diz respeito ao facto de todas essas «frases» que procuram *dizer a vida* serem, como refere Bernard, parte integrante de uma história que não se sabe qual é. E, nesse sentido, a vida enquanto «frase total» (ou «texto integral» a que todas as «frases», todas as histórias dizem respeito) é, diz Bernard, imperfeita, inacabada: «I said life had been imperfect, an unfinished phrase» (*W*, 218).

Podemos então dizer que todas as «frases» da vida são *inconclusivas*. Não no sentido em que não digam a vida, porque a *dizem* e, nesse dizer, a «agarram»; simplesmente são sempre «frases» à procura de novas «frases», «frases» à procura da «frase final». Por outras palavras, cada «frase» é ao mesmo tempo o *dizer a vida e o interrogar a vida nesse dizer*: «it is the sense that there is no answer, that if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation» (*Essays*, vol.3, *Modern Novels*, 36)<sup>603</sup>.

Sendo assim, fica posta em causa a possibilidade de traçar um «design» (no sentido oportunamente referido) para a vida. Quer dizer, dada a inconclusividade das «frases», torna-se difícil (ou mesmo impossível) perceber a estrutura que lhes dá unidade. Isto não significa, note-se, que seja impossível traçar o «design» que constitui a *visão do escritor* (ou a *unidade de perspectiva do escritor*). Significa antes que esse «design», como refere Bernard, é sempre arbitrário, e, como tal, é possível que aquele que o traça se questione sobre o motivo por que o faz desse modo e não de outro:

I could break off any detail in all that prospect – say the mule-cart – and describe it with the greatest ease. But why describe a man in trouble with his mule? Again, I could invent stories about that girl coming up the steps. “She met him under the dark archway... ‘It is over,’ he said, turning from the cage where the china parrot hangs.” Or simply, “That was all.” But why impose my arbitrary design? Why stress this and shape that and twist up little figures like the toys men sell in trays in the street? Why select this, out of all that – one detail? (*W*, 144)

Em suma, tudo isto conduz à descrença de Bernard de que, de facto, se possa escrever a *Biografia*. Mais: leva precisamente à convicção de que nenhuma das histórias (embora necessárias para dizer a vida) será, de facto, verdadeira:

---

603 Este é um dos atributos que V. Woolf reconhece como característicos dos escritores russos – o facto de as suas histórias serem inconclusivas mas, nessa inconclusividade, *dizerem a vida*. A este respeito cf. *Essays*, vol.3, *The Russian Background*, p.84 «We are by this time alive to the fact that inconclusive stories are legitimate; that is to say, though they leave us feeling melancholy and perhaps uncertain, yet somehow or other they provide a resting point for the mind – a solid object casting its shade of reflection and speculation». Cf. também, *Essays*, vol.1, *Tchekov's Questions*, 245.

But in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases.<sup>604</sup> (*W*, 183)

Tudo isto que se acabou de descrever revela, em certa medida, a *desilusão* que o escritor (neste caso Bernard)<sup>605</sup> tem perante o facto de reconhecer que não é possível escrever o «texto integral» ou a *Biografia* (no sentido forte do termo). Mas aqui há que ter em conta que o dizer a vida (a *Biografia*) a *fixação da identidade* – a frase completa, etc. – não tem necessariamente só a forma que estamos a referir: a forma da *eficácia*<sup>606</sup>. Não. Há uma outra possibilidade de dizer a vida, que é aquela que encontramos expressa na obra de V. Woolf e para cujo reconhecimento reunimos os elementos essenciais naquilo que precede.

Vejamos então que outra possibilidade é essa.

Como vimos (e para o expressar nos termos fixados por Leibniz), toda a variação de perspectiva desenhada na obra de Woolf é uma variação de perspectiva cujo *terminus ad quem* ainda se situa no plano da *confusão* – da *pars totalis*, e de uma *pars totalis* a que esmagadoramente escapa aquilo cuja fuga, recusa ou transcendência faz dela justamente uma *pars totalis*. Mas então, sendo assim, que é que muda e como é que essa mudança permite dizer a *própria vida*, escrever a *Biografia* (que necessariamente tem de incluir tudo isso mesmo que assim se mantém sob reserva e em fuga)? A resposta passa pela estrutura dos *momentos de ser* ou dos *momentos de visão*. Vimos oportunamente que um *momento de ser* ou um *momento de visão* se distingue pelo facto de, nele, a relação com a totalidade se converter numa relação *centrípeta*, de tal modo que, em vez de se deixar absorver nisto ou naquilo, no meio do todo (quer dizer

---

604 Este passo vem na sequência da comparação que Bernard faz da vida a um «cacho de uvas», cf. *W*, 183 «This, for the moment, seems to be my life. If it were possible, I would hand it to you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of grapes. I would say, “Take it. This is my life.”». Este cacho é composto por vários bagos, várias histórias. Cada bago procura dizer um «é assim» da vida. Todavia, diz Bernard, nenhuma dessas histórias é verdadeira, precisamente porque a vida não se constitui como este «cacho de uvas». E é por isso, continua Bernard, que não só «desacredita» das próprias histórias que conta como, em certo sentido, está cansado delas: «How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper» (*W*, 183).

605 Mas tenha-se presente o que se disse sobre a relação entre o escritor e cada um de nós.

606 De tal modo que, na ausência desta (não se conseguindo alcançá-la) não resta absolutamente nada que diga a vida, pura e simplesmente não há Biografia no sentido referido.

também: em vez de se deixar absorver nesta ou naquela totalidade parcial, a caminho do todo e muito aquém dele), a perspectiva própria de um *momento de ser* ou de um *momento de visão* não pára aquém da totalidade (da totalidade total), está dirigida e orientada para ela. Ou seja, a mónada é sempre marcada por confusão, distância, fuga, etc. Mas, por outro lado, há confusão e confusão, não apenas e não tanto no sentido de haver diferentes graus de confusão, como Leibniz claramente indica, mas num outro sentido, não menos decisivo, de que falámos: aquele que tem que ver com o facto de uma representação que fica aquém de alcançar isso mesmo para que já remete (que está de algum modo implicado nela ou em cuja pista já de algum modo põe) poder ser vivida de dois modos diferentes: a) de tal modo que a relação com esse *terminus ad quem* da remissão não prende a si, não é *forma* mas apenas *fundo* e, nesse sentido, está apagada, como que eclipsada, ou então b) de tal modo que a relação com aquilo que está implicado na representação confusa (a relação com aquilo de que há *rasto*) é uma relação *centrípeta* – que mesmo que não alcance aquilo para que remete, já *volta* para isso, *desperta* para isso mesmo que escapa e a que não chega.

Por outras palavras, a *pars totalis* não é apenas uma «*pars*» *totalis*, é justamente *pars* «*totalis*» e há a possibilidade de esta propriedade que é a do carácter *total* da parte (da mónada enquanto *pars totalis*) se *acentuar* ou se *intensificar* na forma de uma relação de *tensão* com o «*totum totale*» que a mónada, enquanto *pars totalis*, indica mas à distância (a uma *esmagadora* distância) dele. Mais: nessa intensificação (nessa alteração da relação de forças entre o que há de *pars* e o que há de *totalis* na *pars totalis*) a mónada (a *pars totalis*) pode converter-se em *símbolo* do todo que não é (símbolo do que lhe escapa, símbolo do significado em fuga, símbolo da identidade).

Ora, é essa possibilidade que permite escrever a vida e é por isso que, segundo Woolf, a chave da *Biografia* está no escrever sob a forma de *momento de ser* ou *momento de visão*. A vida é susceptível de ser escrita *de modo simbólico* – e apenas *de modo simbólico* – sob a forma de qualquer coisa como um nó de *moments of being* – que é justamente aquilo que encontramos na obra de Woolf. Assim, toda a tentativa de dizer a vida de modo não simbólico (mesmo aquela que *diz o símbolo*, mas de forma não simbólica) falha o seu alvo, estaca muito aquém do que pretende<sup>607</sup>. É essa a

---

607 Veja-se, por exemplo, *Essays*, vol. 4, *How Should One Read a Book*, 395: «The sight of a crocus in a garden will suddenly bring to mind all the spring days that have ever been. One then desires the general, not the particular; the whole, not the detail; to turn uppermost the dark side of the mind; to be in contact with silence, solitude, and all men and women and not this particular Richard, or that particular Anne.



diferença entre os próprios escritos de Woolf em que se enuncia toda esta concepção, os ensaios, etc. (e *a fortiori* o que escrevemos neste trabalho) e aquilo que se encontra na própria *ficção* enquanto «concentrado» de *moments of being*: uma coisa é enunciar – digamos assim – em prosa (no modo do «granito») outra coisa é dizer *tocando a «tecla» do símbolo* e da possibilidade de *convocação simbólica* que há na *pars totalis*. Nesse sentido, o símbolo, a visão simbólica – e tanto quer dizer: *a ficção* – é que é o «lugar» próprio para dizer a vida.

O que a ficção assim está em condições de dizer (e é a única possibilidade de dizer) não é a *solução*, não é a *identidade descoberta* (não é a *frase completa*, a *palavra final*, o *significado*, não é o «*complete statement*»). Mas é já, em plenitude, a *relação* com isso, posta, se assim se pode dizer, em plena vibração: a *pars totalis* em plena posse (em plena posse *simbólica* de si mesma), da pergunta que é, da perplexidade que é, do encanto que é, da tristeza que é, do desencontro e do escondimento que é, etc.

Nesse sentido, a desilusão de Bernard a respeito da possibilidade de dizer a vida *diz, paradoxalmente a vida*. Dizer a «solução» não é a única forma de *dizer a identidade*. Ela também pode ser dita na forma do *dizer a tensão para ela* (e pode ser dita *eficazmente* na forma do *dizer simbólico da tensão para ela*), que desperta o leitor para essa tensão – para ver de olhos bem abertos a *pars totalis* que ele mesmo é, no *encontro* e ao mesmo tempo na *fuga* que a constitui.

Mas aqui há ainda um outro aspecto decisivo que também é preciso ter em atenção. Para se compreender melhor o que está em causa quando se fala de *desilusão* (em especial aquela que marca o olhar de Bernard) e compreender quais as consequências que daí advêm, é preciso ter em consideração o sentido em que se falou de *desilusão* e a diferença entre a *desilusão* tomada em sentido estrito e a *desilusão* tomada em sentido alargado.

No primeiro sentido, a *desilusão* tem que ver apenas com a frustração de uma expectativa e, designadamente, com o mero reconhecimento de uma impossibilidade de facto; uma impossibilidade de facto entre muitas outras de natureza semelhante. Quer dizer, Bernard percebe que não é possível dizer o «texto integral» da vida, que todas as «frases» são incompletas, que nenhuma estória é «verdadeira», etc. Mas todas estas considerações podem ter lugar no ponto de vista de Bernard como um acontecimento

---

Metaphors are then more expressive than plain statements.» Veja-se também *Essays*, vol.4, *Poetry, Fiction and the Future*, em especial 436s.

«regional». Ou seja, a *desilusão* correspondente ao facto de não se poder escrever o «texto integral» da vida pode ocorrer no mesmo quadro de *desilusão* (com toda a variação de graus de intensidade da própria *desilusão*) que, por exemplo, o pescador tem quando vai ao mar e não pesca nada, aquela que se tem quando está bom tempo e não se pode ir à praia, aquela que ocorre quando alguém nos engana, etc. Por outras palavras, pode ser uma *desilusão* que tem lugar no meio de um campo de apresentação que continua a funcionar com relativa normalidade, uma *desilusão* que não afecta (ou afecta apenas *regionalmente*, de forma *circunscrita*) o próprio quadro de apresentação. Todavia, como se trata de ver agora, não é isso (ou pelo menos não é só isso) que está em causa na *desilusão* de Bernard. A *desilusão* de Bernard é, se assim se pode dizer, uma *desilusão* global. I.e., é uma *desilusão* integral que «tinge» a vida no seu todo, que afecta a *totalidade* da vida. Como tal, não é algo que ocorra apenas neste ou naquele momento da apresentação (que possa ocorrer a respeito disto mas não ocorrer a respeito daquilo, etc.), mas antes algo que tem lugar na *forma do próprio olhar*. Ou seja, é algo que altera a própria forma como se olha para a vida. Podemos ilustrar provisoriamente aquilo que está em causa recorrendo às palavras de Bernard:

I observed with disillusioned clarity the despicable nonentity of the street; its porches; its window curtains; the drab clothes, the cupidity and complacency of shopping women; and old men taking the air in comforters; the caution of people crossing; the universal determination to go on living, when really, fools and gulls that you are, I said, any slate may fly from a roof, any car may swerve, for there is neither rhyme nor reason when a drunk man staggers about with a club in his hand – that is all. (*W*, 204)

Ora, aquilo que primeiramente se põe em evidência neste passo é o facto de Bernard dizer «I observed with disillusioned clarity». Ou seja, Bernard vê tudo (ou a dado momento passou a ver tudo) à luz de uma clareza sem ilusões. Isto significa que passou a ver tudo a partir de um ponto de vista que não é aquele que habitualmente temos e que se caracteriza, precisamente, tal como vimos, por ser um ponto de vista «montado» em *ilusões*. Mas o que está em causa neste passo não é que Bernard deixe de ter ilusões quanto à forma como as coisas aparecem (ilusões essas que são, tal como vimos, constitutivas da forma de apresentação da própria vida) – ele continua a ter as determinações rua, janelas, mulher, etc. (continua inclusivamente a ter formas de constituição de significado «especulativo» – aquilo que possa estar a ocorrer «lá» onde

o seu olhar não chega). O que acontece é que Bernard passa a ver tudo isso a partir de uma determinação universal que, por assim dizer, «tinge» a própria apresentação habitual e faz que tudo apareça à luz dessa mesma (nova) determinação. Por outras palavras, a *desilusão* de Bernard consiste numa nova forma de *apresentação da vida*. Ora, sendo assim, aquilo que agora temos de analisar é, por um lado, em que é que consiste esta nova forma de apresentação da vida, que tipo de alterações são por ela produzidas, e, por outro lado, importa saber se esta nova forma de apresentação (uma vez que é global) tem alguma relevância ou não para a questão da *Biografia*.

Não é demais vincar que o que está em causa não é uma apresentação em que as coisas surjam de forma diferente daquela que habitualmente têm, se entendermos por diferença algo que tenha que ver com o plano dos factos. Não. As coisas continuam a ter as determinações que têm, mas acresce-lhes uma determinação fundamental que faz, precisamente, que elas alterem a forma *como* são vistas e não as formas que são vistas. Mas que determinação é essa?

Na verdade, aquilo que está em causa nesta nova forma de apresentação da vida é, se assim se pode dizer, a forma *elegíaca* do olhar para as coisas – uma forma de olhar que se acha marcada pela *relação à ausência*. A pergunta é: mas ausência *do quê*? Ora, este é o ponto fundamental e é o ponto que nos interessa analisar agora.

Podemos dizer que, no fundamental, encontramos em V. Woolf duas formas diferentes de abordagem do olhar elegíaco. Por um lado, encontramos a forma tradicional da *elegia* que, como veremos, é aquela que em traços muito gerais podemos descrever como a relação à ausência de outrem (em certo sentido também a ausência de um lugar, de um tempo perdido, etc.). Por outro lado, e este é o aspecto original do pensamento woolfiano e aquele que aqui nos interessa fundamentalmente (em virtude do problema que acabou de ser suscitado), podemos dizer que a *elegia* consiste numa espécie de *presença no mundo na minha ausência dele*. Não uma presença equivalente àquela que anteriormente foi analisada quando procurámos perceber a que é que corresponde uma realidade na ausência da nossa percepção dela (o problema da mesa em *To the Lighthouse*), mas antes qualquer coisa que podemos descrever, provisoriamente, como um *caminhar sem sombra* «I walked unshadowed» (*W*, 220), i.e., um *estar e assistir* ao mundo «à peça do mundo» numa peculiar forma de *ausência nele e dele* (de não-inclusão nele, de visão «*de fora*»).

Comecemos então por considerar o que está em causa na primeira forma de elegia. Como já foi referido, V. Woolf, ao procurar encontrar uma nova determinação para a forma das suas novelas, acaba por equacionar a possibilidade de estas serem consideradas «elegias». Não apenas porque o que está no centro das suas obras é, no fundo, a relação à ausência do rosto dessa «grande personagem» que é a Vida, mas também pelo facto de que a ausência desse «rosto» assume sempre formas concretas – assume sempre o rosto desta ou daquela personagem (tome-se como exemplo Percival em *The Waves*, Jacob em *Jacob's Room*, Mrs. Dalloway em *To the Lighthouse*, etc.)<sup>608</sup>. Mas que é que caracteriza ao certo o ponto de vista elegíaco?

A forma tradicional da elegia está relacionada, justamente, com o desaparecimento (ou a ausência) de alguém. Ou seja, há um desaparecimento *de facto*. Esse desaparecimento, a maior parte das vezes (mas como veremos não é necessariamente sempre assim), está associado à morte de determinada pessoa ou personagem. E isto é assim porque o contacto com a morte altera a visão da própria vida de quem desapareceu – não neste ou naquele aspecto particular, mas da vida enquanto acontecimento *total*. É neste sentido que, podemos dizer, o olhar elegíaco «canta» (em tom de lamento) o desaparecimento, a ausência, aquilo que deixou de ser e não voltará (é um olhar que já não recebe o reflexo daquilo/aquela cuja ausência contempla). O olhar elegíaco consiste, portanto, numa reorientação da forma do próprio olhar; um olhar vincado, precisamente, pela relação com a *totalidade da vida*<sup>609</sup>.

---

608 E, na verdade, pode-se mesmo dizer que a *elegia* a essas personagens está, em parte, associada a pessoas reais que fizeram parte da vida de V. Woolf. A este respeito considere-se, por exemplo, o seguinte passo do *Diário* de V. Woolf: «Here in the few minutes that remain, I must record, heaven be praised, the end of *The Waves*. I wrote the words O Death fifteen minutes ago, having reeled across the last ten pages with some moments of such intensity & intoxication that I seemed only to stumble after my own voice, or almost, after some sort of speaker (as when I was mad). I was almost afraid, remembering the voices that used to fly ahead. Anyhow it is done; & I have been sitting these 15 minutes in a state of glory, & calm, & some tears, thinking of Thoby & if I could write Julian Thoby Stephen 1881-1906 on the first page. I suppose not» (*Diary*, vol.4, 10).

609 Para perceber bem a importância da elegia e o sentido em que aquilo que está em causa na obra de Woolf tem que ver com a elegia, convém ter presente que a elegia não se esgota na contemplação da ausência, na expressão do sentimento de perda. O decisivo está mesmo num outro aspecto. A ausência (a perda) – quer dizer a forma de olhar característica da elegia: o olhar *a partir da ausência*, o olhar que considera a falta da presença, que olha para a presença a partir da sua perda não é diferente apenas por causa da situação em que ocorre, é também diferente por causa da *forma* como vê. E aqui são essenciais dois aspectos. Em primeiro lugar, quando se olha para alguém a partir da sua perda, em vez de acontecer que o olhar se perca neste e naquele aspecto da pessoa em causa, neste e naquele momento da sua vida, etc., sucede, pelo contrário, que se dirige à vida em causa *na sua totalidade* (ou ao tempo perdido em causa na sua totalidade). Quer dizer: o olhar elegíaco é *totalizante*, não vê «as árvores», vê «a floresta». Isso não quer dizer que não possa atender em especial a este ou àquele aspecto. Mas o aspecto em causa aparece como significativo de uma *totalidade*, como *emblema* dela, é *simbólico* em relação a ela. Numa palavra, o olhar elegíaco tem a estrutura dos *moments of being*. Em segundo lugar, a questão não é apenas

Como vimos, ao analisarmos a relação presença/ausência, o contacto com essa *totalidade em falta* é sempre mediado por um elemento particular que «atira» para isso cuja *falta* se faz sentir – o contacto de Lily com Mrs Ramsay é feito pelos «degraus vazios», o contacto da mãe de Jacob com Jacob é feito pelos «sapatos velhos», etc. De tal modo que o pegar nos «sapatos velhos» de Jacob vinca, precisamente, a tensão com a *totalidade da vida* – e a sua ausência (e, neste sentido, os «sapatos velhos» são já um retrato total da vida de Jacob). Ou seja, os «sapatos velhos» invertem a forma habitual do olhar para a vida – quer dizer, habitualmente é a vida que, perdoe-se a expressão, «calça» os sapatos, mas neste caso são os sapatos que, justamente, «calçam» a vida (porque a apresentam na sua totalidade). Mais: são os sapatos que «calçam» a vida porque, precisamente, a põem a seus pés – quer dizer, apresentam-na (invertendo-se assim a relação forma/fundo, i.e., não é a vida que apresenta as coisas, mas são as coisas que apresentam a vida).

Todavia, o curioso desta forma de elegia em V. Woolf é que ela não diz respeito meramente ao desaparecimento que a morte consuma. Ou seja, o tom elegíaco das obras de Woolf – i.e., a relação com a ausência (na peculiar forma de totalidade que ela implica) – está presente mesmo quando as personagens ainda *são*<sup>610</sup>. Por outras palavras, a ausência da vida dá-se já no meio dela, na medida em que, como vimos, a vida é isso em cuja presença se está e cuja ausência se faz sentir<sup>611</sup>. E isto é muito nítido quando

uma questão de *amplitude* ou de diferença quanto à relação *parte/todo*. O que distingue o olhar elegíaco é também o facto de, em vez de «deslizar» pelo seu objecto, numa relativa distração relativamente *àquilo que o constitui* (à diferença que faz isso estar aí, ao extraordinário *contraste entre a sua ausência e a sua presença*), o olhar elegíaco está *concentrado precisamente nisso*: é um olhar fixado no «grito» disso – dessa *diferença*, desse *contraste*. Nesse sentido (e para dizermos tudo numa só palavra), o olhar elegíaco é o olhar do espanto, do θαυμάζειν – daquele mesmo θαυμάζειν de que se fala no Livro I da *Metafísica* de Aristóteles (982b ss.). Com a importante diferença que o que está em causa no olhar elegíaco não é só (e não é tanto) da ordem dos *factos*, mas sobretudo da ordem do *significado*.

610 Quer dizer: é um olhar elegíaco que *não depende da situação real de perda*. Esta autonomização em relação à situação de perda é um ponto decisivo. Por um lado, há uma relação com a perda, porque se antecipa a morte – porque se vê tudo *como onda* (n.b.: porque se vê a própria *pars totalis* como *onda* e porque se tem presente o *desfazer da onda* muito antes de ele chegar). Nesse sentido, não se trata apenas de ver isto ou aquilo como afectado pela perda, trata-se da própria *pars totalis* (de tudo sem excepção) *tocada pela perda*. Por outro lado, a forma do olhar elegíaco de que se trata também poderia ter lugar mesmo que não houvesse a perda e não acontecesse que tudo está sob a sombra da morte (ou, como se diz na antiga versão do Salmo 23, «no vale da sombra da morte»). Nessas circunstâncias, tudo seria, é claro, muito diferente, mas manter-se-ia a diferença entre o olhar inadvertido em relação à diferença ou ao contraste entre estar e não-estar aquilo com que se topa e o olhar que contempla o extraordinário dessa diferença ou desse contraste e está, se assim se pode dizer, na plena «emoção» ou «vibração» disso.

611 V. Woolf vinca bem este ponto em *Jacob's Room* onde, justamente, tudo no quarto de Jacob «grita» a sua ausência. E vinca de tal modo que, por exemplo, utiliza uma mesma expressão (em alturas diferentes – uma em que Jacob ainda não morreu e outra em que Jacob já morreu) para, justamente, ilustrar esta forma de ausência da vida. Cf. JR, 49 e 247 «Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there».

logo no início de *Jacob's Room* a mãe de Jacob chama por ele e ele não aparece: «'Where *is* that tiresome little boy?' she said. 'I don't see him. Run and find him. Tell him to come at once.' [...] 'Ja-cob! Ja-cob!' Archer shouted» (*JR*, 3-4)<sup>612</sup>. Quer dizer, o vocativo, neste caso, adquire a forma da *evocação* – a evocação da vida (do «*is*» posto em itálico por Woolf)<sup>613</sup>.

Mas isto não é tudo. Quando se fala do carácter elegíaco das obras de V. Woolf (ainda nesta primeira forma de elegia que estamos a considerar), é necessário ter em vista que o que está em causa não é uma elegia a esta ou àquela vida em particular, mas antes a *life itself*. Ou seja, trata-se de uma elegia à vida enquanto acontecimento total no sentido mais abrangente do termo – *a vida que é de todos, a totalidade total*. E é isto que se acha claramente vincado num passo de *Jacob's Room*:

Yet five minutes after she had passed the statue of Achilles she had the rapt look of one brushing through crowds on a summer's afternoon, when the trees are rustling, the wheels churning yellow, and the tumult of the present seems like an elegy for past youth and past summers, and there rose in her mind a curious sadness, as if time and eternity showed through skirts and waistcoats, and she saw people passing tragically to destruction. (*JR*, 234)

Por outras palavras, há um carácter *repetido* da vida em todas as vidas e é isso que faz que a elegia (seja ela dirigida a este ou àquele, seja ela vista através da relação a isto ou àquilo, etc.) seja, na verdade, sempre *total* – quer dizer, a elegia é sempre a elegia do *mesmo*, i.e., da Vida.

Todavia, se reduzirmos a forma elegíaca da narrativa woolfiana a estes aspectos que acabámos de considerar, estamos, na verdade, a deixar escapar o essencial. E o essencial prende-se com aquilo a que chamámos a segunda forma de elegia que aparece na obra de V. Woolf – justamente aquela que está em causa no olhar de Bernard. Ora, é sobre esse aspecto que importa agora focar a nossa atenção.

Aquilo que começámos a ver foi que o olhar de Bernard é um olhar marcado por *desilusão* no sentido abrangente do termo, i.e., um olhar que não está iludido, que

---

612 Em certo sentido, este passo recebe o seu eco nos momentos finais da obra (precisamente depois de Jacob ter morrido) «'Jacob! Jacob!' cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again» (*JR*, 247).

613 Note-se também que, como Woolf procura pôr em evidência, este chamar assume já a forma de uma espécie de lamento, cf. *JR*, 5 «'Ja-cob! Ja-cob!' shouted Archer, lagging on after a second. The voice had an extraordinary sadness. Pure from all body, pure from all passion, going out into the world, solitary, unanswered, breaking against rocks – so it sounded».

perdeu a ilusão. Mas como é que se pode entender o significado desta forma de olhar? E que é que esta forma de olhar tem que ver com o olhar elegíaco?

Na verdade, o que está em causa no olhar de Bernard é um fenómeno de ausência; uma ausência que, por assim dizer, tem um carácter *total*. Mas ausência do quê?

Trata-se da ausência daquele que olha relativamente a isso que olha. Trata-se, como diz Bernard, da morte (e aqui começamos a tocar a ponta de um dos aspectos da visão elegíaca) de si mesmo; uma morte que, por não ser fáctica, faz alterar a visão das coisas. É neste sentido que Bernard se refere a si mesmo como «a man without a self [...] With dispassionate despair, with entire disillusionment» (*W*, 219). Mas importa ver um pouco mais em pormenor o que significa e o que está em causa nesta morte de Bernard. Para tal, tome-se em consideração o seguinte passo:

Immeasurably receptive, holding everything, trembling with fullness, yet clear, contained – so my being seems, now that desire urges it no more out and away; now that curiosity no longer dyes it a thousand colours. It lies deep, tideless, immune, now that he is dead, the man I called “Bernard”, the man who kept a book in his pocket in which he made notes. (*W*, 223-224)

Aquilo que este passo põe em evidência, quando Bernard se refere a si mesmo como estando morto, é que se trata de uma forma de ausência (que é total) sem contudo deixar de estar a assistir, por assim dizer, à «procissão», ao «pageant» do mundo e da vida. Pelo contrário, Bernard continua a assistir a tudo, simplesmente numa forma de (como ele refere) *afastamento* ou *transcendência* relativamente a isso mesmo a que assiste: «When I look down from this transcendency, how beautiful are even the crumbled relics of bread!» (*W*, 223)

Neste sentido, podemos dizer que esta forma de ausência assume características muito particulares. Bernard continua presente. Simplesmente a sua forma de presença não se vinca, ela própria, no mundo. De sorte que Bernard assiste a tudo como uma espécie de *espião* por cuja presença o mundo não dá e que vê o mundo como *espião*, numa óptica de *forasteiro*: «So now, taking upon me the mystery of things, I could go like a spy without leaving this place, without stirring from my chair»<sup>614</sup> (*W*, 224).

---

614 Isto é algo que se expressa muito claramente num outro passo, quando Bernard diz que o seu caminhar não produz sombra, nem deixa marcas na terra: «to walk always unshadowed, making no impress upon the dead earth» (*W*, 220).

Neste sentido, percebemos que o que está em causa nesta forma de ausência não é a consideração do que sejam as coisas numa total ausência de um ponto de vista que incida sobre elas, mas antes o que sejam as coisas, em cuja presença se está, na peculiar forma de total ausência que é introduzida por um ponto de vista que as vê sem qualquer vinculação a elas:

To see things without attachment, from the outside, and to realize their beauty in itself – how strange! And then the sense that a burden has been removed; pretence and make-believe and unreality are gone, and lightness has come with a kind of transparency, making oneself invisible and things seen through as one walks – how strange. (*W*, 203)

Por outras palavras, o que está a ser marcado é a que é que pode corresponder a «existência independente» das coisas para um ponto de vista que as observa sem, ele próprio, ser observado: «So the landscape returned to me; so I saw fields rolling in waves of colour beneath me, but now with this difference; I saw but was not seen. I walked unshadowed; I came unheralded» (*W*, 220).

Podemos então dizer que esta forma de olhar de Bernard é a de *pura contemplação*, é a de um olhar que se abre à totalidade, mas que permanece exterior a ela, por não se fazer sentir nela, por se desligar da participação nela.

No entanto, ao pormos as coisas nestes termos, um olhar menos atento poderia embarcar na convicção de que aquilo que se está a dizer quando se fala de «to see things without attachment» é ver as coisas numa forma de indiferença a elas. Mas não é isso que se passa. O fenómeno da não-indiferença continua a operar (e com mais força do que nunca). Quer dizer, mesmo quando Bernard diz «curiosity no longer dyes it a thousand colours», isso não significa que não exista um prendimento do olhar (até mesmo um prendimento à totalidade), significa apenas que o olhar deixa de estar sintonizado pelas coisas e passa a estar sintonizado, precisamente, *pela vida*. Ora, é neste sentido que se pode falar de uma elegia do olhar de Bernard – uma relação à vida enquanto acontecimento total, uma relação ao mundo não como mundo mas como o lugar da vida, da procissão da vida; uma vida que «grita» a sua presença em tudo.

Mas isto não nos permite ainda perceber a fundo o que está em causa no olhar elegíaco de Bernard. E o que está em causa é algo que se compreende a partir do que se



acha expresso nas seguintes palavras de Bernard: «I was like one admitted behind the scenes: like one shown how the effects are produced» (*W*, 204).

Ora, o que isto significa, e agora percebe-se melhor o que está em causa no olhar *desiludido* de Bernard, é que Bernard passa a olhar a vida como alguém que assiste a uma peça de teatro, como alguém que *assiste* a um espetáculo (onde as personagens não se apercebem da presença do espectador). E este aspecto é determinante. Pois, embora possa existir sempre já em nós (umas vezes de forma mais nítida, outras vezes de forma mais difusa) esta forma de percepção da vida – a vida como palco, como personagens, como «a grande personagem», etc. –, na verdade, nós vemos sempre a vida *a partir do meio dela*, precisamente, a ter de lidar com ela. Ora, o que está aqui em causa, quando Bernard diz que foi admitido nos bastidores, é algo de natureza diferente. O que está aqui em causa é, em certo sentido, a ausência de Bernard dessa mesma peça a que assiste e que, por isso, vinca com toda a força o seu valor enquanto «peça de teatro»<sup>615</sup>. De tal forma que Bernard, não sendo visto, é ao mesmo tempo aquele que olha para tudo e que vê em tudo aquilo mesmo que os outros (estando na peça, fazendo parte dela) não podem ver: «Look at the innocents outside pursuing their way. They neither see nor hear; yet on they go» (*W*, 192).<sup>616</sup>

---

615 Aliás, o solilóquio de Bernard acentua este aspecto de um modo muito peculiar. *Ele não quer entrar na peça, ele quer continuar a vê-la de fora*, justamente porque, entrando na peça, vê-se imediatamente compelido a ser uma personagem dela, a ter de interagir com as outras personagens etc. Cf. *W*, 126 «How much better is silence; the coffee-cup, the table. How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that opens its wings on the stake. Let me sit here for ever with bare things, this coffee-cup, this knife, this fork, things in themselves, myself being myself. Do not come and worry me with your hints that it is time to shut the shop and be gone. I would willingly give all my money that you should not disturb me but will let me sit on and on, silent, alone».

616 A este respeito, veja-se um dos mais importantes passos em que Wittgenstein fala da perspectiva *sub specie aeternitatis* ou *sub specie aeterni*, Vermischte Bemerkungen (1930), in: *Werkausgabe*, 8, Bemerkungen über die Farben, Über Gewißheit, Vermischte Bemerkungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 455-456: «Engelmann sagte mir, wenn er zu Hause in seiner Lade voll von seinen Manuskripten krame, so kämen sie ihm so wunderschön vor, daß er denke, sie wären es wert, den anderen Menschen gegeben zu werden. (Das sei auch der Fall, wenn er Briefe seiner verstorbenen Verwandten durchsehe.) Wenn er sich aber eine Auswahl davon herausgegeben denkt, so verliere die Sache jeden Reiz und wert und werde unmöglich. Ich sagte, wir hätten hier einen Fall ähnlich folgendem: Es könnte nichts merkwürdiger sein, als einen Menschen bei irgend einer ganz einfachen alltäglichen Tätigkeit, wenn er sich unbeobachtet glaubt, zu sehen. Denken wir uns ein Theater, der Vorhang ginge auf und wir sähen einen Menschen allein in seinem Zimmer auf und ab gehen, sich eine Zigarette anzünden, sich niedersetzen, u.s.f., so, daß wir plötzlich von außen einen Menschen sähen, wie man sich sonst nie sehen kann; wenn wir quasi ein Kapitel einer Biographie mit eigenen Augen sähen, – das müßte unheimlich und wunderbar zugleich sein. Wunderbarer als irgend etwas, was ein Dichter auf der Bühne spielen oder sprechen lassen könnte, wir würden das Leben selbst sehen. – Aber das sehen wir ja alle Tage, und es macht uns nicht den mindesten Eindruck! Ja, aber wir sehen es nicht in der Perspektive. – So, wenn E. Seine Schriften ansieht und sie wunderbar findet (die er doch einzeln nicht veröffentlichen möchte), so sieht er sein Leben als ein Kunstwerk Gottes, und als das ist es allerdings betrachtenswert, jedes Leben und Alles. Doch kann nur der Künstler das Einzelne so darstellen, daß es uns als Kunstwerk ercheint; jene

Ora, é justamente neste sentido, nesta forma de *contemplação da vida*, neste *olhar elegíaco* que contempla a *vida como um todo* que podemos dizer que a vida se escreve ou que é possível a constituição da vida como *Biografia*. Pois é no *olhar elegíaco* – o olhar daquele que não vê as coisas a partir do interior da peça mas *a partir da sua ausência nela*<sup>617</sup> que a vida se inscreve, que mostra o seu rosto. Em suma, o *olhar elegíaco* é, precisamente, o olhar do *moment of being* ou *moment of vision*. É o olhar que «abre» o rosto da vida, que *olha para a vida olhos nos olhos*, que «rompe com a superfície da vida» e que ilumina a própria vida, aquela que está aí, a desenrolar-se à sua frente, «agarrada» ao mais ínfimo pormenor. Não se trata, portanto, de *dizer a vida* na forma de um discurso, mas antes de *dizer a vida (a totalidade da vida) num momento de epifania*. Trata-se, se assim se pode dizer, de um dizer «é assim» intuitivo; de um «é assim» à luz do qual tudo aparece *diferente* (não deixando de ser o *mesmo*); de um «é assim» que nos depõe na estranheza e ao mesmo tempo no maravilhamento de tudo aquilo que aparece. De sorte que até a mais pequena coisa (por muito insignificante ou banal que possa ser) ou até o mais simples gesto aparece como «mágico» (no sentido em que dessa pequena coisa, desse pequeno gesto irrompe a própria *totalidade*). Assim,

---

Manuskripte verlieren *mit Recht* ihren Wert, wenn man sie einzeln, und uerhaupt, wenn man sie *unvoreingenommen*, das heißt, ohne schon vorher begeistert zu sein, betrachtet. Das Kunstwerk zwingt uns – sozusagen – zu der richtigen Perspektive, ohne die Kunst aber ist der Gegenstand ein Stück Natur, wie jedes andre, und daß wir es durch die Begeisterung erheben können, das berechtigt niemand es uns vorzusetzen. (Ich muß immer an eine jener faden Naturaufnahmen denken, die der, der sie aufgenommen interessant findet, weil er dort selbst war, etwas erlebt hat; der Dritte aber mit berechtigter Kälte betrachtet; wenn es überhaupt gerechtfertigt ist, ein Ding mit Kälte zu betrachten.) Nun scheint mir aber, gibt es außer der Arbeit des Künstlers noch eine andere, die Welt *sub specie aeterni* einzufangen. E ist – glaube ich – der Weg des Gedankes, der gleichsam über die Welt hinfliegt und sie so läßt, wie sie ist – sie von oben vom Fluge betrachtend.»

617 Ausência essa que não significa, como vimos, deixar de continuar a fazer parte da «peça», mas antes reconhecer-se no meio da «peça» como algo de equivalente àquela evidência que o actor tem quando se esquece do texto e, de repente, se apercebe de que nesse preciso instante já não está dentro da peça – porque se reconhece como sendo outro e esse outro que ele é não é justamente a personagem da peça e, por isso, não sabe o que dizer, o que fazer, o que esperar do outro com quem contracenava, etc. E, assim, nesse preciso instante, há, se assim se pode dizer, como que um *moment of being* ou *moment of vision* que implica a *peça na sua totalidade*. Não porque a peça fique inteiramente comprometida na sua totalidade (pode ser uma questão breve, um lapso de memória que não dura mais que breves instantes – mas que não impede que durante esses instantes, justamente, tudo fique em suspenso), mas porque, nesse momento, a peça, na sua totalidade, é justamente vista como *representação* e o actor a contempla com a perplexidade de se ver fora dela (quando apenas há instantes estava completamente «mergulhado» nela). Mas repare-se, e é este o ponto que importa vincar, apesar de o actor se ver a si mesmo, nesse instante, a contemplar a personagem que ele representa e a perplexidade de ser outro diferente dela, ele não pode parar. A peça tem de continuar. E é justamente isto que tende a acontecer no decurso da vida. Há sempre um «We must go. Must, must, must» (*W*, 225), quer dizer, é necessário continuar na peça, e todos os pequenos gestos são já o desempenhar dessa peça: «I must haul myself up, and find the particular coat that belongs to me; must push my arms into the sleeves; must muffle myself up against the night air and be off» (*W*, 227).

diz Bernard, à luz do *olhar elegíaco*, até as minhas mãos *dizem* ou *escrevem* o «mistério» da vida:

I could worship my hand even, with its fan of bones laced by blue mysterious veins and its astonishing look of aptness, suppleness and ability to curl softly or suddenly crush – its infinite sensibility. (*W*, 223)

No entanto, as mãos que escrevem, neste preciso momento em que escrevem, e também neste preciso momento em que se faz referência ao facto de serem «misteriosas» e de *escreverem a vida*, como que se encontram apagadas, adormecidas para o olhar – envoltas *in a kind of nondescript cotton wool*. Quer dizer, no preciso instante em que, de facto, elas escrevem a possibilidade de *dizer a vida na sua totalidade*, elas são apenas mãos, sem mistério, sem nenhum olhar elegíaco que as ilumine. E, por isso, podemos dizê-lo, por um lado sempre são elas que nos atiram para a totalidade, para a *profundidade da vida* e, por outro lado, sempre são elas que (tal como o chefe de sala vem interromper o *olhar elegíaco* de Bernard) nos devolvem à vida, à peça da vida (de quem se vê nela, a ter de lidar com ela e com aquilo que é dela):

But now the head waiter, who has finished his own meal, appears and frowns; he takes his muffler from his pocket and ostentatiously makes ready to go. They must go; must put up the shutters, must fold the table-cloths, and give one brush with a wet mop under the tables. (*W*, 227)

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Virginia Woolf

- WOOLF, Virginia, *The Voyage Out*, The Hogarth Press, London, 1933.
- , *Night and Day*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- , *Jacob's Room*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- , *Mrs Dalloway*, Penguin Books, London, 2000.
- , *To the Lighthouse*, Penguin Books, London, 2000.
- , *Orlando*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- , *The Waves*, Penguin Books, London, 2000.
- , *The Years*, Rosetta Books, New York, 2002.
- , *Between the Acts*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- , *Flush: A Biography*, Penguin Books, London, 1978.
- , *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*, ed. Susan Dick, Vintage, London, 2003.
- , *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- , *The Death of the Moth and Other Essays*, ed. Leonard Woolf, Hogarth Press, London, 1942.
- , *The Moment and Other Essays*, ed. Leonard Woolf, Hogarth Press, London, 1947.
- , *The Captain's Death Bed And Other Essays*, ed. Leonard Woolf, Harcourt Brace & World, New York, 1950.
- , *Granite and Rainbow*, ed. Leonard Woolf, Harcourt Brace & Co., New York, 1958.
- , *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.1 1904-1912, ed. Andrew McNeillie, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1989.
- , *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.2 1912-1918, ed. Andrew McNeillie, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1987.
- , *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.3 1919-1924, ed. Andrew McNeillie, The Hogarth Press, London, 1988.
- , *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.4 1925-1928, ed. Andrew McNeillie, The

- Hogarth Press, London, 1994.
- . *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.5 1929-1932, ed. Stuart N. Clarke, The Hogarth Press, London, 2009.
- . *The Common Reader*, Harcourt Publishers, New York, 1984.
- . *The Common Reader: Second Series*, Harcourt Publishers, New York, 1986.
- . *The Diary of Virginia Woolf* (Vols. I-V 1915 to 1941), ed. Anne Olivier Bell, Harcourt Brace & Co., New York, 1977-1985.
- . *The Letters of Virginia Woolf*, Vols. I-VI, ed. Nigel Nicolson, The Hogarth Press, 1975-1980.
- . *Moments of Being: Autobiographical Writings*, ed. Jeanne Schulkind, Pimlico, London, 2002.
- . *Roger Fry – A Biography*, Hogarth Press, London, 1940.
- . *Jacob's Room: The Holograph Draft*, ed. Edward L. Bishop, Pace University Press, New York, 1998.
- . *To The Lighthouse: The Original Holograph Draft*, ed. Susan Dick, The Hogarth Press, London, 1983.
- . *The Hours*, The British Museum Manuscript of Mrs. Dalloway, ed. Helen Wussow, Pace University Press, New York, 1997.
- . *The Waves: The Two Holograph Drafts*, ed. J. W. Graham, The Hogarth Press, London, 1976.

### Outros autores

- ARISTÓTELES, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, ed. W. S. Hett, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 2000.
- . *The Physics*, ed. H. Wicksteed and Francis M. Cornoford, (2 vol.), Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 2000.
- . *The Metaphysics*, ed. Tredennick, H., 2 vol.) Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1980.
- . *Posterior Analytics*, ed. Tredennick, H., Harvard University Press, Cambridge,

- Mass., London, 1989.
- . *The Categories, On Interpretation*, ed. Cook, H. P., Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1962
- . *Poetics, Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style*, ed. Russell, D.A., Halliwell, S. et al. , Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1995.
- BERGSON, H., *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
- . *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- . *Durée et simultanéité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- . *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.
- . *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- . *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- . *L'énergie spirituelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- BORGES, J. L., *El Aleph*, Vol.1, 8<sup>a</sup> ed., Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CATULO, *The Poems of Catullus*, ed. P. M. Greene, University of California Press, Berkeley, 2005.
- CEZANNE, P., *Correspondance*, Édition révisée et augmentée John Rewald, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1978.
- CHAMISSO, A. von, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte. La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Gallimard, 1991.
- DELEUZE, G., *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.
- . *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
- . *Francis Bacon logique de la sensation* Seuil, Paris, 2002.
- . *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.
- . *Dialogues*, Flammarion, Paris, 2004.
- . *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- . *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, 1988.
- . *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.
- . *Proust et les signes*, Puf, Paris, 2003.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 2006.

- DIELS, H., KRANZ, W. (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Dublin/Zürich, 1970- 1971.
- EINSTEIN, A., *La Théorie de la relativité restreinte et générale, exposé élémentaire. La Relativité et le problème de l'espace*, trad. Maurice Solovine, Gauthier-Villars Éditeur, Paris, 1964.
- ESPINOSA, B. de, *Ética*, trad. Joaquim de Carvalho, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & Company, New York, s.d.
- , *The Longest Journey*, Penguin Books, Cambridge, 1989.
- FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- , *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, s.l., 2003.
- FRY, R., *Vision and Design*, Chatto & Windus, London, 1957.
- , *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Chatto & Windus, London, 1926.
- GREEN, P. M., (ed.), *The Poems of Catullus*, University of California Press, Berkeley, 2005.
- HANDKE, P., *Poema à Duração*, ed. bil., trad. José A Palma Caetano, «documenta poética», Assírio e Alvim, Lisboa, 2002.
- HEGEL, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, 1 Bd. 1. Buch Das Sein. Facsimiledruck nach der Erstausgabe von 1812, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1966.
- HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1977<sup>14</sup>
- HERÓDOTO, *Histoires*, ed. P.-E. Legrand, Paris, Les belles Lettres, 1948.
- JAMES, W., *The Principles of Psychology*, (2 Vols.), Cosimo Classics, New York, 2007.
- KANT, I., *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 4: Kant's Vorlesungen, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 25: Vorlesungen über Anthropologie, bearb. von R. Brandt und W. Stark, de Gruyter, Berlin, 1997.
- , *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, II, Abt. 1, Vorkritische Schriften II 1757-1767, Berlin, de Gruyter, 1968.
- LEIBNIZ, G. W., *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Band. 3.1, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Wolf Von Engelhardt und Hans

- Heinz Holz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- . *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Band. 3.2, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Wolf Von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- . *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Band 1, Französisch und deutsch Hrsg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- . ed. Gerhardt, C. I., *Die philosophischen Schriften*, Hildesheim/Zürich/New York, 1978, vol.7.
- LONG, A., SEDLEY, D.N., *The Hellenistic Philosophers*, (2 Vols.), Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- LUCIANO, DE SAMOSATA, *Lucian with an English Translation*, ed. Harmon, A. M., Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1999.
- MALDINEY, H., *Regard, parole, espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1994.
- MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, Au Sans Pareil, Paris, 1928.
- MERLEAU-PONTY, M., *L'Oeil et L'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1999.
- . *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1999.
- . *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1998.
- MOORE, G. E., *Philosophical Studies*, Routledge, London, 2001.
- . *Lectures on Philosophy*, Routledge, London, 2002.
- PARMÉNIDES, *Da Natureza*, ed. bil., trad. José Trindade Santos, Alda Editores, 1997.
- PLATÃO, *Lysis, Symposium, Gorgias*, transl. W. R. M. Lamb, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 2001.
- . *The Republic*, (2 vols.) ed. P. Shorey, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1980
- . *Theaetetus, Sophist*, ed. H. N. Fowler, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1987.
- RICOEUR, P., *Temps et récit*, Tome I-III, «L'ordre philosophique», Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- RUSSELL, B. *The ABC of Atoms*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, London, 1923.
- . *Our Knowledge of the External World*, 2<sup>nd</sup> ed., George Allen & Unwin, London, 1942.
- . *The ABC of Relativity*, 4<sup>th</sup> ed., Routledge, London, 1993.



- SARTRE, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- SCHELLING, F. J., *Philosophie der Kunst*, in *F. W. J. von Schellings sämtliche Werke*, ed. K. F. 1. Schelling Abt. I Bd 5, Cotta, Stuttgart, 1859.
- SENECA, *Moral Essays* II, ed. J. W. Basore, London/Cambridge (Mass.), W. Heinemann/Harvard University Press, 1932.
- SWIFT, J., *Gulliver's Travels*, ed. With an introduction by Claude Rawson and notes by Ian Higgins, Oxford University Press, Cambridge/N.York, 2005.
- TERÊNCIO, *Terence*. Ed. John Sergeant. London/Cambridge, Mass., W. Heinemann/Harvard University Press, 1978-86.
- TODOROV, T., *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- UEXKÜLL, J. von, *Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen*. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre, Frankfurt am Main, 1970, reed. 1973.
- , *Theoretische Biologie*, Berlin, Springer, 1928, reed. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.
- , *Ideas para una concepción biológica del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934<sup>2</sup>.
- WEIL, S., *La Pensateur et la grâce*, Préf. de Gustave Thibon, Plon, Paris, 1947.
- WHITMAN, W., *Canto de Mim Mesmo*, ed. bil., 2<sup>a</sup> ed., trad. José Agostinho Baptista, Assírio e Alvim, Lisboa, 1999.
- WILDE, O., *Intentions*, The Pennsylvania State University, A Penn State Electronic Classics Series Publication, 2006.
- WITTGENSTEIN, L., *Werkausgabe*, 8, Bemerkungen über die Farben, Über Gewißheit, Vermischte Bemerkungen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

## Estudos

- ABEL, E., *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, University of Chicago Press, Chicago/London, 1989.
- ALDRIGDE, J., ed., *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951*, The Ronald Press Company, New York, 1952.
- ALEXANDER, J., *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*, New

- York/London, Kennikat Press, 1974.
- APTER, T. E., *Virginia Woolf: A Study of her Novels*, Macmillan, London, 1979.
- BANFIELD, A., *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- BALDWIN, D. R., *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, Boston, 1989.
- BAZIN, N. T., *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1973.
- BEER, G., *Virginia Woolf: The Common Ground*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.
- , *Wave, Atom, Dinosaur: Woolf's Science*, Virginia Woolf Society of Great Britain, London, 2000.
- BEJA, M., (ed.) *Critical Essays on Virginia Woolf*, G. K. Hall, Boston, 1985.
- BELL, Q., *Virginia Woolf: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1972.
- BENETT, J., *Virginia Woolf: Her Art as A Novelist*, Cambridge University Press, Cambridge, 1964.
- BEST, V., *An Introduction to Twentieth-Century French Literature*, Duckworth, London, 2002.
- BLACKSTONE, B., *Virginia Woolf: A Commentary*, Hogarth Press, London, 1972.
- BLANCHOT, M., *Le dernier mot*, Fontaine, Paris, 1947.
- , *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- , *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 2007.
- BOGUE, R., *Deleuze on Literature*, Routledge, New York, 2003.
- BOON, K., *An Interpretative Reading of Virginia Woolf's The Waves*, Edwin Mellen Press, New York, 1998.
- BRALEY, S., *Virginia Woolf as Subject in Biographie and Autobiography*, University of Western Ontario, Ontario, 1994.
- BRETON, M., «Problème du moi et technique du roman chez V. Woolf», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, Vol.40 (1947), 20-34.
- BRIGGS, J., *Virginia Woolf: An Inner Life*, Allen Lane, London, 2005.
- , *This Moment I Stand On: Woolf and the Spaces in Time*, Virginia Woolf Society of Great Britain, Southport, 2002.

- BULLOCK, L. C., *Virginia Woolf's Mirror of Consciousness*, University of Tennessee, Knoxville, 1989.
- CAPEK, M., «Stream-of-consciousness and *Durée Réelle*», *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol.10, no.3 (1950), 331-353.
- CARVALHO, M. J. e FERRO, N., (eds.), *S. Kierkegaard Diapsalmata*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011.
- CARVALHO, M. J., «O caso do Cogito no *Filebo* de Platão» in *Idem et al. (ed.) Incursões no Filebo*, Fundação Engenheiro António de Almeida, Porto, 2012.
- , *Die Aristophanesrede in Platons Symposium. Die Verfassung des Selbst*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- , «Erfahrung und Endlichkeit: Grundzüge und Zweideutigkeit des Erfahrungsbegriffs im Ausgang von Aristoteles», *Quid Revista de Filosofia*, 1 (2000), 73-250.
- , «Profundidade da Experiência» (Kant) in AAVV, *Razão e Liberdade. Homenagem a M. G. C. Ferreira*, CFUL, Lisboa, 2009, 1113-1151.
- , «*Variações Livres sobre o Humano: Swift*», in ALVES, P. M. S. (ed.) *Humano e inumano: a dignidade do homem e os novos desafios: Actas / Pedro M. S. Alves, José Manuel dos Santos, Alexandro Franco Sá, C. De Filosofia da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 2006, 207-252.
- CAWS, M. A., *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- CHILDS, J. D., «T.S. Eliot's Rhapsody of Matter and Memory», *American Literature*, Vol.63, No.3 (1991), 474-488.
- CLEMENTS, P., GRUNDY, L., *Virginia Woolf: New Critical Essays*, Vision Press, London, 1983.
- COLLINS, R. G., *Virginia Woolf's Black Arrows of Sensation: The Waves*, Stockwell, Ilfracombe, 1962.
- CHASTAING, M., *La philosophie de Virginia Woolf*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951.
- DAICHES, D., *Virginia Woolf*, Editions Poetry London, London, 1945.
- DAHL, L., *Linguistic Features of the Stream-of-consciousness Techniques of James Joyce, Virginia Woolf and Eugene O'Neill*, Turun Yliopisto, Turku, 1970.

- DA SILVA, N. T., *Modernism and Virginia Woolf*, Windsor Publication, Windsor, 1990.
- DALGARNO, E., *Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- DELATTRE, F., *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Vrin, Paris, 1967.
- , «La durée Bergsonienne dans le roman de Virginia Woolf», *Revue Anglo-Américaine*, Vol.9 (1931), 97-108.
- DiBATTISTA, M., *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, Yale University Press, New Haven/London, 1980.
- DONAHUE, D., *The Novels of Virginia Woolf*, Bulzoni, Roma, 1977.
- FAULKNER, P., *A Modernist Reader: Modernism in England 1910-1930*, B.T. Batsford, London, 1986.
- FERRER, D., *Virginia Woolf and the Madness of Language*, Routledge, London, 1990.
- FERRO, N. V. R. e, «Percepções Insensíveis, Identidade e Identidade Pessoal», in *O Envolvimento do Infinito no Finito*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Braga, 2006, 26-62.
- , *A Confusão das Coisas e o Ponto de Vista Leibniziano*, ed. 1, Imprensa Nacional, Lisboa, 2000.
- FIDDES, P., *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature*, Blackwell Publishers, Oxford/Massachusetts, 2000.
- FLEISCHMANN, A., *Virginia Woolf: A Critical Reading*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975.
- FRANKS, G., «Virginia Woolf and the Philosophy of G. E. Moore», *Personalist*, 50 (1969), 222-240.
- FORSTER, E.M., *Virginia Woolf*, Harcourt Brace, New York, 1942.
- FOX, A., *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- FREEDMAN, R., *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
- , *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*, University of California Press, Berkeley, 1980.
- GAUR, R., *Virginia Woolf: The Poetic Strain in her Novels*, Vimal Prakashan, Ghaziabad, 1992.

- GOLDMAN, J., *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- GORDON, L., *Virginia Woolf: A Writer's Life*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- GORSKY, S., *Virginia Woolf*, Twayne, Boston, Mass., 1978.
- GRAHAM, J. W., «A Negative Note on Bergson and V. Woolf», *Essays in Criticism*, 6 (1956), 70-74.
- GUIGUET, J., *Virginia Woolf et son oeuvre: L'art et la quête du réel*, Didier, Paris, 1962.
- GUSDORF, G., *Les écritures du moi*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991.
- HABIB, M. A. R., «Bergson Resartus and T.S. Eliot's Manuscript», *Journal of the History of Ideas*, Vol.54, No.2 (1993), pp.255-276.
- HAFLEY, J., *The Glass Roof: Virginia Woolf as a Novelist*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- HANDLEY, W., *Virginia Woolf: The Politics of Narration*, Stanford University, California, 1988.
- , «The Housemaid and the Kitchen Table: Incorporating the Frame in *To the Lighthouse*», *Twentieth Century Literature*, Vol.40, N°1, 15-41.
- HANSON, C., *Virginia Woolf*, Macmillan, Basingstoke, 1994.
- HARPER, H., *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*, Louisiana State University Press, London, 1982.
- HASLER, J., «Virginia Woolf and the Chimes of Big Ben», *English Studies*, 63 (1982), 145-158.
- HELLERSTEIN, M., *Virginia Woolf's Experiments with Consciousness, Time and Social Values*, Edwin Mellen Press, New York, 2001.
- HERTA, N., *Virginia Woolf and Mrs. Brown: Toward a Realism of Uncertainty*, Garland Pub., New York/London, 1996.
- HINTIKKA, J., «Virginia Woolf and our Knowledge of the External World», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.38, N°1, 5-14.
- HOLMESLAND, O., *Form as Compensation for Life: Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*, Camden House, Columbia, 1998.
- HOLTBY, W., *Virginia Woolf: A Critical Memoir*, Chicago Academy Press, London,

- 1932.
- HUGHES, J., *Lines of Flight*, Sheffield Academic Press, s.l., 1997.
- HUSSEY, M., *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Ohio State University Press, 1986.
- , *Woolf A to Z: Comprehensive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work, and Critical Reception*, Facts on File, New York, 1995.
- JAMES, H., BESANT, W., *The Art of Fiction*, De Wolfe, Fiske & Co., Boston, s.d.
- JOHNSON, M., *Virginia Woolf*, Frederick Ungar, New York, 1973.
- JOLLEY, N., *Leibniz*, Routledge, London/New York, 2005.
- KELLEY, A., *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Chicago University Press, Chicago, 1973.
- KIELY, R., *Beyond Egotism: Fiction of James Joyce, Virginia Woolf and D. H. Lawrence*, Harvard University Press, Harvard, 1980.
- KIRKPATRICK, B. J., *A Bibliography of Virginia Woolf*, Oxford University Press, Oxford, 1980.
- KLITEGARD, I., *On the Horizon: A Poetics of the Sublime in Virginia Woolf's The Waves*, Academia Press, Great Britain, 2004
- KURTZ, M., *Virginia Woolf: Reflections and Reverberations*, P. Lang, New York, 1991.
- KUMAR, S., *Virginia Woolf and Bergson's Durée*, [The Research Bulletin of the University of the Panjab], Vishveshvaranand Book Agency, Hoshiapur, 1957.
- , *Virginia Woolf and Intuition*, Folcroft Library Editions, Folcroft, 1977.
- LAURENCE, P. O., *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford University Press, Stanford, 1991.
- LEASKA, M. A., *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*, John Jay Press, New York, 1977.
- LEE, H., *The Novels of Virginia Woolf*, Methuen, London, 1977.
- , *Virginia Woolf*, Vintage, London, 1997.
- LEHMANN, J., *Virginia Woolf*, Thames and Hudson, London, 1999.
- LIPMAN, M., «The Physical Thing in Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.15, N°1, 36-46.
- LONG, J., *From the Outside: A Study of Identity and Belonging in Virginia Woolf's*

- Fiction and Personal Writings*, University of Oxford, 1994.
- LOVE, J. O., *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, University of California Press, Berkeley, 1970.
- , *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*, University of California Press, Berkeley, 1977.
- MAJUMDAR, R., *Virginia Woolf: An Annotated Bibliography of Criticism*, New York/London, 1976.
- MALAMUD, R., *The Language of Modernism*, UMI Research Press, London, 1989.
- MARES, C.J., «Reading Proust: Woolf and the Painter's Perspective», *Comparative Literature*, Vol.41, n°4, 327-359.
- McCRACKEN, L., «The Synthesis of My Being: Autobiography and the Reproduction of Identity in Virginia Woolf», *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol.9, N°1, 58-78.
- McLAURIN, A., *Virginia Woolf: The Echos Enslaved*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
- McNICHOL, S. *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*, Routledge, London, 1990.
- MEISEL, P., *The Absent Father: Virginia Woolf & Walter Pater*, Yale University Press, N. Haven/London, 1980.
- MENOUD, L., *Qu'est-ce que la fiction?*, Vrin, Paris, 2005.
- MEPHAM, J., *Virginia Woolf: A Literary Life*, Macmillan, Basingstoke, 1991.
- MILLER, C. R., *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life*, McMillan, Basingstoke, 1988.
- MINOW-PINKNEY, Makiko, *Virginia Woolf & the Problem of the Subject*, Harvester, Brighton, 1987.
- MITTAL, S. P., *The Aesthetic Venture: Virginia Woolf's Poetics of the Novel*, Humanities Press, Atlantic Highlands, N.J., 1985.
- MOLONEY, M. F., «The Enigma of Time: Proust, V. Woolf and Faulkner», *Thought*, 32 (1957), 69-85.
- MONSMAN, *Walter Pater*, Twayne, Boston, 1977
- MOORE, M., *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf*, Allen & Unwin, London, 1984.
- NAREMORE, J., *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, Yale

- University Press, New Haven, 1973.
- NATHAN, M., *Virginia Woolf*, Seuil, Paris, 1975.
- NEWMAN, H., *Virginia Woolf and Mrs Brown: Toward a Realism of Uncertainty*, N.York/London, Garland, 1994.
- , *Death in the Life and Novels of Virginia Woolf*, Cecil Woolf, London, 2002.
- NOBRE, M. M. D., *Divertissement, Fuga e Miragem no pensamento de Pascal*, Diss. de Mestrado, FCSH, 2011.
- NOVAK, J., *The Razor Edge of Balance: A Study of Virginia Woolf*, University of Miami Press, 1975.
- OLNEY, J., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, New Jersey, 1980.
- PAINTER, G., «Proust and V. Woolf», *Adam International Review*, Ns 364-366 (1972), 17-23.
- PARASURAM, L., *Virginia Woolf: The Emerging Reality*, University of Burdwan, Burdwan, 1978.
- PELLAN, F., *Virginia Woolf: l'ancrage et le voyage*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1994.
- PINKNEY, M., *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Harvester Press, Brighton, 1988.
- POOLE, R., *The Unknown Virginia Woolf*, Humanities Press International, New Jersey; London, 1990.
- PORESKY, L. A., *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, University of Delaware Press, Newark, 1981.
- POTOLSKY, M., *Mimesis*, Routledge, New York/London, 2006.
- RICHTER, H., *Virginia Woolf: The Inward Voyage*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- ROSENBAUM, S. P., «The Philophical Realism of V. Woolf», *English Literature and British Philosophy*, 316-56.
- ROSENTHAL, M., *Virginia Woolf*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.
- RUOTOLO, L., *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*, Standford University Press, Standford, 1986.
- RUBENSTEIN, R., «V. Woolf and the Russian Point of View», *Comparative Literature*



- Studies*, 9 (1972), 196-206.
- SAHU, L., *Virginia Woolf: Technique of Symbolism in Fiction*, Classical Pub., New Delhi, 2001.
- SCHAEFER, J. O., *The Three-fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*, Mouton, London/The Hague, 1965.
- SCHLACK, B. A., *Continuing Presences: Virginia Woolf's Use of Litterary Allusion*, Pennsylvania University Press, University Park, 1979.
- SCHROEDER, S., *Virginia Woolf's Subject and the Subject os Ethics: Notes Towards a Poetics of Persons*, Edwin Mellen Press, Lewiston, N. Y., 1996.
- SHORE, E., «Virginia Woolf, Prout, and Orlando», *Comparative Literature*, Vol.31, No.3 (1979), 232-245.
- SMITH, A., *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*, Clarendon Press, Oxford, 1999.
- SNAITH, A., *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.
- STEELE, E., *Virginia Woolf's Literary Sources and Allusions: A Guide to the Essays*, Garland, New York, 1987.
- THAKUR, N., *The Symbolism of Virginia Woolf*, Oxford University Press, London, 1965.
- VANDIVERE, J., «Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf», *Twentieth Century Literature*, Vol.42, N°2, 221-233.
- WADIKAR, M. L., *Journey Towards the Centre of Being: Virginia Woolf and Dorothy Richardson, a comparative study*, Anu Prakashan, Meerut, s.d.
- WARNER, E., *Virginia Woolf: The Waves*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- WEBB, R., *Virginia Woolf*, «The British Library Writers' Lives», British Library, London, 2000.
- WHEARE, J., *Virginia Woolf: Dramatic Novelist*, Macmillan, London, 1989.
- WOOD, J. A., «Lighthouse Bodies: The Neutral Monism on Virginia Woolf and Bertrand Russell», *Journal of the History of Ideas*, Vol.55, No.3 (1994), 483-502.
- ZIERLOW, P., *Moments of Vision: The Poetry of Thomas Hardy*, Harvard University

Press, Cambridge, 1974.

ZWERDLING, A., *Virginia Woolf and the Real World*, University of California Press,  
Los Angeles/London, 1986.



## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

§1 A evidência natural da identidade das coisas.....	p.1
1.1 O tecido da apresentação e a trama base de identidades e diferenças.....	p.1
1.2 A multiplicidade de diferenças externas <i>entre</i> identidades e a multiplicidade de diferenças internas <i>na</i> identidade.....	p.3
1.3 A unidade interna da identidade como <i>fusão</i> das diferenças.....	p.6
1.4 A relação de subordinação das diferenças ao <i>mesmo</i> .....	p.9
1.5 Unidades colectivas mais abrangentes.....	p.10
1.6 A flexibilidade da <i>trama</i> de identidades e diferenças.....	p.11
§2 O Axioma de Contradição.....	p.13
2.1 O «mecanismo» do ponto de vista natural no reconhecimento da identidade das coisas.....	p.13
2.2 Aristóteles e o axioma de contradição.....	p.16
2.3 A que corresponderia a supressão do axioma de contradição.....	p.18
2.4 Aristóteles e a transgressão controlada daquilo que está em causa no axioma de contradição.....	p.20
§3 O ponto de vista científico e o ponto de vista natural.....	p.24
3.1 A dupla constituição da estrutura da identidade na apresentação natural.....	p.24
3.2 A evidência natural é uma captação que se tem como transparente.....	p.25
3.3 A «territorialização» da evidência natural baseia-se no aspecto funcional da identidade.....	p.27
3.4 O ponto de vista científico como prolongamento do ponto de vista natural.....	p.32
§4 A fragilidade da tese de evidência.....	p.36
4.1 A fuga do apresentado na apresentação.....	p.36
4.2 O colapso da evidência da identidade na apresentação natural é regional.....	p.37
4.3 O problema de inteligibilidade quanto à estrutura de suporte do apresentado...	p.39

§5 A ontologia crítica e a sua fragilidade.....	p.44
5.1 O ponto de vista filosófico como ponto de vista crítico.....	p.44
5.2 O ponto de vista filosófico: corte e continuidade relativamente à óptica natural.	p.46
§6 Sobre a possibilidade de constituição de uma ontologia alternativa.....	p.49
6.1 O carácter ficcional dos conteúdos apresentados.....	p.49
6.2 Será possível a constituição de uma ontologia alternativa?.....	p.54
6.3 A literatura como constituição de uma ontologia alternativa.....	p.62
6.4 A morfologia da vida.....	p.74
6.5 Sobre a possibilidade de captação daquilo que somos.....	p.85
I PARTE	
O TERRITÓRIO DA IDENTIDADE.....	p.97
§7 Identidade <i>atravessada</i> no mundo.....	p.99
7.1 O corpo como referente imediato.....	p.102
7.2 A <i>posição</i> do corpo no mundo.....	p.105
7.3 A <i>situação</i> do corpo no mundo.....	p.107
7.4 A <i>síntese original</i> corpo/mundo.....	p.112
7.5 O envolvimento dos corpos uns nos outros a partir do centramento no «meu corpo».....	p.120
§8 Identidade <i>atravessada no e pelo</i> outro.....	p.134
8.1. A «matéria» do «Eu».....	p.135
8.2. A pergunta pelo «Eu» é dirigida ao Outro.....	p.140
8.3 A multiplicidade de rostos do Eu – as diferenças dizem-se do mesmo.....	p.156
8.4 O Eu que resume.....	p.166
§9 Identidade <i>atravessada</i> no tempo.....	p.168
9.1 O tempo como movimento objectivo.....	p.171
9.2 A indivisibilidade do movimento.....	p.181

9.3 A <i>duração</i> de uma vida humana.....	p.191
9.4 O movimento impessoal do tempo.....	p.200

## II PARTE

O PROBLEMA DO <i>ACESSO</i> À IDENTIDADE.....	p.209
---	-------

§10 A estrutura da mónada woolfiana.....	p.211
--	-------

10.1 O acontecimento «fechado» da mónada leibniziana.....	p.218
---	-------

10.2 O plano transparente.....	p.232
--------------------------------	-------

§11 O duplo modelo da estrutura da experiência.....	p.245
---	-------

11.1 Algodão inespecífico.....	p.248
--------------------------------	-------

11.2 Percepção dos factos e percepção do significado.....	p.274
---	-------

11.3 A «placa sensível» – superfície e profundidade.....	p.276
--	-------

11.4 Momentos de Ser/ Momentos de Visão.....	p.290
--	-------

11.5 Momentos de ser (momentos de visão), totalidade e símbolo.....	p.299
---	-------

11.6 Os <i>momentos de ser/momentos de visão</i> e a <i>experiência do significado</i> .....	p.315
--	-------

11.7 Hidden pattern.....	p.321
--------------------------	-------

§12 A marcação do significado dada pela distância.....	p.327
--	-------

12.1 O fragmento como elemento evocador.....	p.330
--	-------

12.2 Sobre a possibilidade de um desconfinamento de óptica.....	p.346
---	-------

12.3 Stream of consciousness e Tunneling Process.....	p.363
---	-------

12.4 A <i>forma temporal</i> na constituição do significado.....	p.382
--	-------

12.5 O puzzle da vida na relação com a ausência.....	p.425
--	-------

## III PARTE

A <i>REPRESENTAÇÃO</i> DA IDENTIDADE.....	p.443
---	-------

§13 Biografia e autobiografia.....	p.460
------------------------------------	-------

13.1 A relação daquilo que acontece com aquele a quem acontece.....	p.460
---	-------

13.2 A biografia como romance e o romance como biografia.....	p.472
---	-------

13.3 Autobiografia.....	p.477
§14 A personagem.....	p.489
14.1 A literatura «materialista».....	p.490
14.2 O hóspede desconhecido.....	p.499
§15 A narrativa da Vida.....	p.509
15.1 A unidade da obra.....	p.510
15.2 A forma poética.....	p.520
15.3 A vida como «imitação» da arte.....	p.533
15.4 O solilóquio de Bernard: conclusão.....	p.542
BIBLIOGRAFIA.....	p.563
ÍNDICE.....	p.579